منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef



منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING

التخييل والشعر

حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية

د. يوسف الإدريسي

مقاربات فكرية

التخييل والشِعر

حفريات في
الفلسفة العربية الإسلامية

د. يوسف الإدريسي







بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى

1433 هـ - 2012 م

ردمك 978-614-01-0582-9

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING
editions.difaf@gmail.com
بيروت - لبنان

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف/ فاكس: 676179 21 213+
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com



4، زنقة المامونية - الرباط - مقابل وزارة العدل
الهاتف: 537.72.32.76 (212) - الفاكس: 537.20.00.55 (212)
البريد الالكتروني: darelamane@menara.ma

الإِهْدَاء

إلى من ظل دعاؤهما رفيق حفرياتي العلمية وسندها...

إلى والدي الكريمين...

أمدَّ الله في عمرهما...

المحتويات

الفصل الثالث
الإدراك الذهني عند الفلاسفة المسلمين
ملكاته النفسية ومستوياته الدلالية

الفصل الرابع

توظيف الفلاسفة المسلمين

لمفهوم التخييل

«الخيال ليس عنده حد البتة، لأن الحد كلي، فكيف يلحق هوية الحد؟».

ابن سينا ، أحوال النفس

عندما تحرك الصورة الخيالية النفس، تحرك النزوعية الحار الغريزي، فيحرك هو سائر أعضاء الحركة. ولذلك متى كفت النفس المتخيلة عن التشوق عن التحريك، أو لم تلف بينهما هذه النسبة، كفت الحركة. وذلك أن النزوع ليس شيئا أكثر من تشوق حضور الصور المحسوسة من جهة ما نتخيلها، فإذا حصلت هذه الملاءمة بين هاتين القوتين من الفعل والقبول، تحرك الحيوان ضرورة إلى أن تحصل تلك الصورة المتخيلة محسوسة بالفعل».

ابن رشد ، تلخيص كتاب النفس

«(...) والشعر يستعمل التخييل. والتصديقات المظنونة محصورة متناهية يمكن أن توضع أنواعا ومواضع. وأما التخييلات والمحاكيات فلا تحصر و لا تحد. وكيف، والمحصور هو المشهور أو القريب! والقريب والمشهور غير كل ذلك المستحسن في الشعر، بل المستحسن فيه المخترع المبتدع».

ابن سينا ، فن الشعر

تصدير

فضيلة الأستاذ: د. عباس أرحيلة

بسم الله الرحمن الرحيم

يقع هذا البحث في إطار النظر في حقيقة الإبداع الشعري عامة، وفي تحديد الجانب الخيالي منه خاصة، وفي بداية التفاعل بين الفكريْن النقديَّيْن: العربي واليوناني، عن طريق الترجمة، بشكل أخص. وهي لحظة تأسيس لهوية ثقافة إسلامية عربية؛ تعتدُّ برؤيتها للوجود، وتسعى في إصرار إلى تدوين معارفها وترسيخ كيانها الحضاري. حضارة استصفى دينُها الإسلاميّ جوهرَ الديانات السابقة، وأرادت أن تستصفيَ - بدورها - ما في الحضارات السابقة من علوم ومعارف.

وتلك اللحظة من تاريخ الثقافة الإسلامية العربية اكتنفها شيء من الغموض، شأن لحظات التكوُّن والنشأة في تاريخ الحضارات. ومن شأن ذلك أن يُثير - في العادةِ - سؤال أصالة تلك الثقافة، ومدى تفاعلاتها مع سابقاتها؛ أخذاً وعطاءً، تبعيةً وتجاوزاً.

وتأتي «حفريات» مولاي يوسف الإدريسي بحثاً عن مفهوم التخييل الشعري، خلال لحظة التأسيس تلك، حين شرعت المصطلحات تنبثق وتتوالد وتتنامى وتتكاثر في حقول المعرفة عامة، وفي حقل الشعرية العربية خاصة.

ومن أجل أن يُجلي الباحث مفهوم التخييل أثناء نشوء المصطلحات

وانبثاقها في فضاء الشعرية العربية؛ اتجه صوب النصوص المترجمة من اليونانية إلى العربية، خلال العهود الأولى لهذه الترجمة.

ويتبادر إلى ذهن القارئ سؤال:

لِمَ اتخذ الباحث هذه الوجهة، وراح يبحث عن مفهوم التخييل في فترة كانت تتحدّد فيها معالم الثقافة الإسلامية العربية عن طريق تدوينها، وتقنين مكوناتها؟ فترة كانت فيها اللغة العربية تواجه أكثر من تحدّ من خلال تدوين العلوم الإسلامية بفروعها المختلفة، وتدوين علوم العربية، وتدخل معترك الترجمة من لغات لا قبل لها بها؛ لغات فقدتْ عنفوانها، وحضور أصحابها في التاريخ، وليس فيها من المعاجم ما يُساعد على فهمها.

فما كانت غاية الباحث مولاي يوسف الإدريسي؟

كانت غايته:

1- أن ينطلق ممّا نَحَتَهُ التراجمة الأوائل من ألفاظ عربية اتخذت دلالات اصطلاحية يونانية، اصطدم بها اللسان العربي في عهوده الأولى من الترجمة.

2- وأن يَتَبيَّنَ الصورة «التي اتخذتها هجرة مفاهيم الشعرية الأرسطية إلى الفلسفة الإسلامية»، والكيفية التي اتخذتها مصطلحاتها في هجرتها تلك.

3- وأن يكشف عن التَّشَكُّلات الأولى لمفهوم التخييل، والصّيَغ البيانية التي اتخذتها من حقول معرفية لها علاقة بالخيال في مجال الشعر.

فإلى أي شيء كان يرمي الباحث بحفْره هذا لاستكشاف مفهوم التخييل؟

ولِمَ ذهب يبحث عن البذور الأولى لنشأة هذا المفهوم لدى التراجمة الأوائل؟

أراد د. مولاي يوسف:

1- الإسهامَ في «الكشف عن ماهية التخييل وبيان خصائصه الوظيفية»، في مجال التفكير والإبداع.

2- تتبعَ المفهوم في الفكر العربي بـ «رصد التحولات التي طرأتْ على البنية الدلالية والخصائص الوظيفية للاستعمالات اللاحقة للمصطلح، وبيان مدى التطور الذي لحقه في سيرورته التاريخية والتداولية».

3- والأهم من ذلك، أراد أن يجعل البحث في لحظة التشكل هذه؛ هو المنطلق في تحديد جهود الفلاسفة المسلمين في نظرتهم إلى حقيقة التخييل أثناء الشرح والتلخيص للأثر الأرسطي؛ ومن ثم جعل البحث في هذا الجانب الأساسَ في الكشف عما أسهم به الفلاسفة في تحديد هذا المفهوم.

ولماذا تحديد جهود الفلاسفة في حقيقة التخييل؟

لأن الدراسات التي تناولت مفهوم التخييل عند الفلاسفة المسلمين؛ اعتبر أصحابُها الفارابي أولَ من استعمل كلمة «تخييل» في شرحه لكتاب الشعر لأرسطو، بل ومنهم من اعتبر ابن سينا (ت 428هـ) أول من وظف المفهوم. وترتَّبَ على هذا القول، أن صار مفهوم التخييل مرادفا للمحاكاة؛ فاختلط المفهومان لديهم.

من هنا جاءت أهمية البحث في هذه الفترة المتقدمة؛ لـ« أن كثيراً من التصورات والمصطلحات التي قدمها أولئك الفلاسفة، لم تكن كلها وليدة اجتهاداتهم الشخصية؛ ولكنهم كانوا ينطلقون فيها من المترجمين والشراح الأوائل للفلسفة اليونانية، وقد ظلوا تابعين لهم في كثير منها، بالرغم من أنهم يعتبرون أكثر فهماً واستيعاباً لها منهم».

ومن هنا أرجع الباحث سبب هذا الخلط بين التخييل والمحاكاة في

جهود الدارسين، إلى إغفالِ دور المرحلة الأولى من الترجمة مع حنين بن إسحاق (ت 298هـ) وقسطا بن لوقا (ت 300هـ).

ومن أجل ذلك، حاول الباحث أن يقدم صورة دقيقة لكيفية التفاعل بيت التراثيْن اليوناني والعربي؛ فعاد إلى لحظة اصطدام اللسان العربي بغيره أثناء معاناته لتجربة الترجمة، وبداية انتقال المعاني عبر ألفاظ تصبح بمثابة مصطلحات؛ وتلك كانت لحظة عنفوان الذات العربية الباحثة عن تأسيس كيان إسلامي؛ يستوعب الآخر بما تنتظم به حركة الوجود، ولا يتناقض مع هُويته.

من هنا، ذهب يبحث في النقول التي تمتد من الكندي (ت 252هـ) إلى متّى بن يونس (ت 328هـ)؛ باعتبار أن الأول كان من أوائل الذين عاصروا إنشاء بيت الحكمة، وأوائل ممن تفلسفوا من العرب، وكانت له سياحات في مجالات المعرفة الإنسانية عامة، والأرسطية خاصة، وممن تمّ في زمانهم تطويع اللسان العربي لنقل الأفكار الفلسفية، وانتقال المفاهيم اليونانية، أما الثاني فقد بقيت ترجمته لكتاب الشعر معتمدة إلى يومنا هذا، وفيها ظهر مصطلح «التخييل» بعد أن خرج من دلالته العامة إلى دلالته الخاصة.

وبجعل د. مولاي يوسف هذه المرحلة الأساس في قراءة جهود الفلاسفة المسلمين في تناولهم للتخييل؛ يُقدم إسهاما جديرا بالتقدير والاهتمام في إطار الدراسات التي تناولت مقولة التأثير الهليني في البيان العربي عامة، والتي تناولت مفهوم التخييل بشكل خاص. ويُعدُّ ما قدمه د. يوسف في كتابه هذا لبنة هامة في صرح هذه الدراسات، وفتحا لمجالات البحث فيها، وإضافة بمراجعته لما كُتب عنها.

ولا شك أن الكيفية التي انتقلت بها الفلسفة اليونانية، في العهود الأولى، إلى فضاء الفكر العربي ما يزال يعتريها كثير من الغموض إلى يومنا

هذا. وهو غموض ناجم عن صعوبة توثيقها وتحديد ملامحها؛ بتعيين الكتب المنقولة، وتواريخ نقلها، وأسماء نقلتها، وما أُعيد من نقلها وتصحيحها في أزمنتها الأولى، وتحديد موضوعاتها بالتدقيق العلمي اللازم، وكيفيات نقلها وعَدَد ما أعيد من ترجمتها، وما تضمنته الترجمات عامة من تعليقات عليها.

وفي هذا السياق يُلاحظ أنه بدخول العرب إلى المجال البيزنطي والساساني، أصبحت العلوم اليونانية القديمة قريبة من مجال العالم الإسلامي. وأصبحت المراكز القديمة (الرُّها، نصّيبين، جند يسابور) على مشارف الجزيرة العرب، وعلى مقربة من العاصمة الأموية.

ومنذ عهد أنوشروان (531 – 579م) أصبحت جند يسابور (غربي إيران) أهم مركز ثقافي نزح إليه «علماء الإغريق من أثينا عندما أغلق جستنيان جميع المدارس الفلسفية، في عام 529م، فالتقوا هناك بعلماء السريان والهند والفرس؛ فنجم عن هذا نشاط علمي كان له أهمية في تقدم الفكر الفلسفي»[1]:

ويبدو أنه منذ القرن الثالث الميلادي أخذت المصطلحات الآرامية والسريانية تحل محل المصطلحات الإغريقية. ولما كان السريان هم حلقة الوصل بين الثقافتين اليونانية والعربية، وأن النقل كان عن طريق السريانية في الغالب؛ فإن العربية واجهت اصطلاحات إغريقية عَبَرَت الآرامية والسريانية، ولا قبَلَ للعربية بمعانيها، وطرُقها في الأداء البياني.

وذكر صاحب «مسالك الثقافة الإغريقية إلى العرب» أن رجال جنديسابور تعوّدوا أن يدرسوا العلم الإغريقي في صورة ترجمته السريانية، وأن أول معلومات حصل العرب عليها عن أرسطو؛ كانت من المصادر

---

(1) حنين بن إسحق العصر الذهبي للترجمة: د. ماهر عبد القادر محمد، ط1 [بيروت، دار النهضة العربية – سلسلة دراسات في التراث الإسلامي، 2، 1987]، ص17.

السريانية، واقتصرت على مؤلفاته قي المنطق، وقد أعيدت ترجمتها إلى السريانية وكانت عليها تعليقات كثيرة. وقال: «ومما يستحق الملاحظة أن ترجمات سريانية أحسن وأحدث كانت تُعَدُّ في الوقت الذي كانت تعد فيه الترجمات العربية، وقد دامت الترجمة إلى السريانية طالما بقيت مدرسة جنديسابور»[1].

ويبدو أن اللغة العربية بدأت في تجاذب مع بقية اللغات الأخرى عن طريق ترجمة الطب، منذ العهد النبوي؛ فقد ذكروا أن الحارث بن كلدة الطبيب المتوفى سنة 33هـ؛ كان أكفأ مجموعة من التراجمة، ثم جاءت حركة نقل ثانية في مجال الكيمياء على يد خالد بن يزيد بن معاوية (ت 85هـ).

ولكن حركة الترجمة لم تنطلق بشكل رسمي إلا مع انطلاقة الدولة العباسية، وجاء طورها الأول مع خلافة أبي جعفر المنصور (136 – 158هـ) إلى نهاية خلافة الرشيد (193هـ). ثم جاء طورها الثاني مع بداية ولاية المأمون (198هـ) وامتدّ هذا الطور إلى سنة 300هـ.

وخلال عهد المأمون (198 – 218هـ)، اشتدّ الاهتمام بالترجمة، وبلغت أوج تنظيمها داخل بيت الحكمة. وخلاله ظهر الكندي (252هـ)، واعتُبر أول فيلسوف عربي؛ لأن الفلسفة كانت إلى عهده وقفاً على غير العرب. وفيها أصبح أبو زيد حنين بن إسحاق (194 – 260هـ) يمتلك ناصية أربع لغات، وصاحب مدرسة في الترجمة؛ يُوزن ما يُترجمه ذهباً، ويُشهد له بالإتقان والفصاحة فيما يُترجمه، وبالتدقيق في مراجعة ما تُرجم ويُترجَمُ من غيره. ويأتي ابنه وتلميذه أبو يعقوب إسحاق بن حنين (215 – 298هـ)، – كما يقول النديم – «في نجار أبيه في الفضل وصحة النقل من اللغة اليونانية

(1) مسالك الثقافة الإغريقية إلى العرب: أوليري، ترجمة: د. تمام حسان، ط1 [القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1957]، ص 241.

والسريانية، وكان فصيحاً في العربية يزيد على أبيه في كان»[1].

وأثناء القرن الثالث أصبحت الترجمة تخضع للمراجعة ودقة الأداء البياني، وتسير وفق أصول وقواعد تُوافق روح اللغة المنقول إليها، على عادة ذلك الزمان، بالرغم مما اعتراها من خفوت في بعض لحظاتها.

ولاحظ المستشرق الإنجليزي أوليري (O'Leary 1872-1957) أن في بيت الحكمة، بُذلَ جهد دائب لجعل المادة العلمية الضرورية للبحث الفلسفي والعلمي في متناول الطالب الذي يتكلم العربية[2].

وهذا نص من القرن الثامن يؤرخ فيه صلاح الدين الصفدي (خليل بن أيبك 764هـ) لمنهج الترجمة في هذا العهد فيقول:

«وللتراجمة في النقل طريقان:

أحدهما طريق يوحنا بن البطريق وابن الناعمة الحمصي وغيرهما؛ وهو أن يُنظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية، وما تدل عليه من المعنى، فيأتي بلفظة مفردة من الكلمات العربية تُرادفها في الدلالة على ذلك المعنى فيثبتها وينتقل إلى الأخرى، كذلك حتى يأتي على جملة ما يريد تعريبه، وهذه الطريقة رديئة لوجهين:

- أحدهما أنه لا يوجد في الكلمات العربية كلمات تقابل جميع الكلمات اليونانية، ولهذا وقع في خلال هذا التعريب كثير من الألفاظ اليونانية على حالها.
- الثاني: أن خواصّ التركيب والنّسب الإسنادية لا تُطابق نظيرها من لغة

(1) الفهرست: النديم (محمد بن إسحاق 380هـ؟)، تحقيق: د. يوسف علي طويل، ط1 [بيروت، دار الكتب العلمية، 1996]، ص 452.

(2) الفكر العربي ومكانه في التاريخ: أوليري، دي لاسي، ترجمة د. تمام حسان، ط1 [القاهرة، 1961]، ص 130.

أخرى دائما، وأيضا يقع الخلل من جهة استعمال المجازات وهي كثيرة في جميع اللغات.

الطريق الثاني في التعريب: طريق حنين بن إسحاق والجوهري وغيرهما؛ وهو أن يأتي إلى جملة فيُحصّل معناها في ذهنه، ويعبر عنها من اللغة الأخرى بجملة تطابقها؛ سواء ساوت الألفاظ أم خالفتها. وهذه الطريق أجود، ولهذا لم تحتج كتب حنين بن إسحاق إلى تهذيب إلا في العلوم الرياضية؛ لأنه لم يكن قيما بها بخلاف كتب الطب والمنطق الطبيعي والإلهي؛ فإن الذي عرّبه منها لم يحتج إلى إصلاح »[1].

ومما يُستفاد مما أورده الصفدي هنا، وجود طرقتين في الترجمة، الأولى تقوم على ترجمة النص الأصلي بصورة حرفية؛ تبعا لما لمعاني الألفاظ في النص، والثانية الترجمة للمعنى كما تنكشف من المعنى العام للجملة.

ولوحظ أن الطريقة الأولى رديئة لوجهين:

«أحدهما أنه لا يوجد في الكلمات العربية كلماتٌ تُقابل جميع الكلمات اليونانية؛ ولهذا وقع في خلال التعريب كثيرٌ من الألفاظ اليونانية على حالها.

والثاني أن خواص المفردات لا تطابق نظيرها من لغة أخرى دائما. وأيضا يقع الخلل من جهة استعمال المجازات وهي كثيرة في جميع اللغات»[2].

---

(1) الغيث المُسْجَم في شرح لامية العجم: صلاح الدين خليل بي أيبك الصفدي 764هـ، ط2 [بيروت، دار الكتب العلمية، 1990م)، ص 79.

(2) حركة الترجمة في المشرق الإسلامي في القرنيْن الثالث والرابع للهجرة: رشيد حميد حسن الجميلي، ط1 [طرابلس - ليبيا، 1982]، ص 35 - 36.

وفي قول الصفدي بوقوع «الخلل من جهة استعمال المجازات وهي كثيرة في جميع اللغات»؛ أوضح د. طه عبد الرحمن، في مشروعه العلمي «فقه الفلسفة»، ما يتعلق بهذا الجانب في حديثه عن الترجمة، حين قال: «إن القول الفلسفي الواحد فيه من العبارة بقدر ما فيه من الإشارة، وأن عبارته تتوسل بإشارته»، واعتبَرَ هذا سببا في التقليد الذي ذهب بالفلسفة العربية كلها، وأفسدَ عليها مسارَها، وأضاع عليها دورَها في الإبداع، وبناءً عليه، دعا إلى تعقب «مظاهر الإشارة في القول الفلسفي المنقول والكشف عن آثارها في عبارته، حتى إذا علم المتفلسف بهذه المظاهر والآثار؛ لزمه صرفُها واستبدال ما يُضاهيها عنده مكانها»[1].

وعبارة د. طه هنا تُسقط التفلسف العربي قديمه وحديثه، وتُبين موطن الخلل فيه، وتضع على جبينه قلادة التقليد.

وبعد زمن المأمون خفّ تيار الترجمة، ثم عادت إليه حيويته في مطلع القرن الرابع للهجرة، على يد أمثال متّى بن يونس القُنّائي (ت 328هـ) الذي ما تزال ترجمته لكتاب الشعر لأرسطو أقدم ترجمة بين أيدينا، وتلميذه في المنطق: الفارابي (ت 339هـ) الذي استحق أن يُلقب بالمعلم الثاني، بتقريبه لعلم المعلم الأول، وخاصة المنطق منه.

وما زلنا نملك من آثار الفارابي ما يلي، مما له علاقة بمجال التخييل:

1. «رسالة في قوانين صناعة الشعر» (تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، ضمن كتاب: فن الشعر: د. عبد الرحمن بدوي).
2. «جوامع الشعر»، تحقيق: محمد سليم سالم (نشر مع كتاب: تلخيص أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد).

---

(1) فقه الفلسفة – 2 – القول الفلسفي كتاب المفهوم والتأثيل، ط1 [بيروت، المركز الثقافي العربي، 1999]، ص 14.

3. ما جاء عن الشعر في كتاب « إحصاء العلوم».
4. « كتاب في المنطق: الخطابه»، تحقيق: محمد سليم سالم.

بعد هذا أقول:

إن د. مولاي يوسف الإدريسي يؤسس لمشروع علمي مجاله التخييل في الفكر الإنساني عامة وفي الدراسات العربية قديمها وحديثها خاصة؛ وذلك انطلاقا من أطروحته الجامعية «مفهوم التخييل في التفكير البلاغي والنقدي عند العرب»[1].

وقد بدأ بالكشف عن مشروعه هذا من خلال نشره لكتابه الأول في هذا المشروع: «الخيال والمتخيَّل في الفلسفة والنقد الحديثين» (ط1، 2005). ويأتي اليوم كتابه هذا، لوضع اللبنة الثانية في تشييد مشروعه العلمي هذا.

وأخيراً أقول:

عرفتُ هذا الشاب، مولاي يوسف، أواسط تسعينيات القرن الماضي، وخبرته أثناء تحضيره لشهادة استكمال الدروس، من خلال مشاركاته ومناقشاته داخل حلقات السلك الثالث بكلية الآداب، جامعة القاضي عياض، بمراكش. ولاحظت لديه طموحا لا يُحد، وحيوية لا توجد إلا في أمثاله مما شُغفوا بالمعرفة، وأحبوا العلم فتعلّقوا به، وتسلحوا بإرادة صلبه في اقتحام حصونه، وتحمّلوا عناء الصبر ولذة الإخلاص والتفاني في طلبه. أما خلُق هذا الشاب، فكان مما قوّى أواصر المحبة والتقدير بينه وبين الأستاذ الذي أشرف على أبحاثه: د. عبد الجليل هنوش. ومما زاد مولاي يوسف قربا من أساتذته وأصدقائه عامة نبل أخلاقه، وصفاء طويته؛ فهو من أفاضل من عرفت من طلبتي، مدة حياتي في كلية الآداب، جامعة القاضي عياض.

---

(1) أنجزها تحت إشراف د. عبد الجليل هنوش، وناقشها بتاريخ 25 دجنبر 2002م بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بمراكش – المغرب.

أدعو الله العلي القدير أن يواصل أبو رئيف مولاي يوسف الإدريسي هذا المجهود بجده المعهود فيه، وأن أن يسدد خطاه في مشروعه هذا، وأن يزيده سموا في الأخلاق، وتوفيقا في الأعمال.

والحمد لله رب العالمين.

مراكش في 27 شوال 1429هـ/الموافق:
27 أكتوبر 2008م

مقدمة

التخييل انفعال ذهني لاواع تستجيب به النفس لمقتضى الصور الفنية، فتقوم في طلب موضوعها أو تنفر منه وتتفاداه. ومن ثمة، فهو نتاج تفاعل جمالي بين الشاعر والمتلقي يتمخض عنه وعي جديد بالعالم والأشياء مغاير في الطبيعة الإدراكية للوعيين الحسي والعقلي؛ فحين ترتسم في ذهن الشاعر رؤى خيالية ذات إيحاءات جمالية مؤثرة، ويكتمل وعيه الإبداعي بها، يشكلها بالأسلوب الشعري المناسب لها، فيبثها في الناس لتثير في نفوسهم وخيالاتهم الانفعالات والرؤى الفنية ذاتها التي عاشها في تجربته التَّخَيُّلية.

ومن البين أن الحديث عن التخييل هو من صميم النظر في الجانب الباطني للنفس الإنسانية، ويتصل برصد الحركات الذهنية لقوى الإدراك النفسي عامة، والخيالي خاصة، ويروم تحديد خصائصها ووظائفها وعلاقاتها. كما أن النظر في النص الشعري، باعتباره نشاطا تخييليا، ينم عن نضج التفكير العلمي في الأدب، لأن ذلك يقتضي التخلص من التفسير الخرافي الذي كان يرجع قول الشعر إلى قوى غيبية خارج الذات الشاعرة، والتركيز بدل ذلك على باطن النفس الإنسانية واعتباره مصدر الإبداع وباعثه الأساس؛ كما يتطلب أيضا التحرر من الرؤية الشكلية المحدودة التي تكتفي في تحليل النص الشعري بالوقوف عند مكوناته اللغوية والدلالية ومقوماته التركيبية والأسلوبية والإيقاعية، والنظر إلى هذه المعطيات بوصفها وسائل فنية ذات قيمة تخييلية، يوظفها الشاعر لتشكيل الرؤى الجمالية القائمة في خياله وتمثيلها في ذهن المتلقي لتحرك خيالاته وتؤثر في نفسه.

ولذلك فقد اندرجت عناية الفلاسفة المسلمين بالتخييل في سياق بحثهم لقوى الإدراك الذهني، ودراستهم لحركية القوى النفسانية المتحكمة في العملية الإبداعية ككل، وضمن نظرتهم المنطقية ذات الأساس السيكولوجي للشعر، وهذا ما جعلهم يركزون في المقام الأول على جوهره التخييلي.

وإذا كان ذلك ينسجم مع طبيعة خطابهم الذي ينشغل بدراسة مختلف عمليات الإدراك الذهني، ويعنى بإحصاء العلوم وتصنيفها حسب درجة إيصالها إلى الحقيقة وتحصيل سعادة الإنسان، فمن الملاحظ أنهم لم يكونوا يلتزمون دائما بمقولات أرسطو (ت 322ق.م) ومصطلحاته، بالرغم من أنهم كانوا يعملون على تلخيص كتبه وشرحها، وهذا ما يظهر بجلاء في توظيفهم على نحو لافت مصطلح التخييل في شروحاتهم لكتابي: الشعر والخطابة.

فمن المعروف أن أرسطو وظف في كتاب الشعر مصطلح Mimésis الذي يترجم عادة بـ«المحاكاة»، فجعله جوهر العملية الشعرية بمختلف أجناسها وأنواعها، ولم يذكر ما يدل على التخييل أو يشير إليه. وإذا كان ذلك قد حذا بكثير من الباحثين إلى عده من الإضافات التي يجب أن تحمل على اجتهاداتهم الخاصة، وتدل على أنهم ليسوا مجرد شراح له، بقدر ما كانوا يقدمون قراءة لتراثه تتفاعل مع سياقهم الحضاري وتجيب على الأسئلة الملحة في زمنهم الثقافي، فإنهم قد أجمعوا - أو كادوا - على أن البدايات الأولى لتوظيف مصطلح التخييل تعود إلى أبي نصر الفارابي (ت 339هـ) وأن بفضله شاع في التراث الفلسفي العربي، ثم انتقل بعد ذلك إلى مجالات معرفية أخرى من ضمنها النقد والبلاغة وغيرهما، فصار أداة إجرائية لرصد مستويات تخلق العملية الشعرية ومظاهر تأثيرها في المتلقي وتحريكها

لانفعالاته وقواه النـزوعية.

ويفيد تأمل الدراسات الحديثة التي تناولت مصطلح التخييل عند الفلاسفة المسلمين في استنتاج ملاحظة أولية تبدو هامة في الظاهر مؤداها: أن وعي الباحثين بالقيمة النظرية والمنهجية والتطبيقية للمصطلح عرف «تطورا» بارزا؛ إذ انصب اهتمامهم في البداية على دراسته ضمن تصورات نظرية عامة ترتبط بمختلف قضايا النقد والبلاغة، لكن مع تطور الوعي بقيمة «التخييل» وفاعليته في السنوات الأخيرة أصبحت عنايتهم تتجه نحو إفراده بدراسات مستقلة، وهذا ما يظهر من خلال استقراء أبرز عناوين المؤلفات التي تناولته مرتبة حسب تواريخ صدورها:

1967- دراسة لتأثير كتاب أرسطو طاليس في الشعر في البلاغة العربية، ضمن كتاب أرسطو طاليس في الشعر، د. محمد شكري عياد.

1974- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور.

1980- نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، د. عصام قصبجي.

1981- نظريات الشعر عند العرب، د. مصطفى الجوزو.

1984- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. ألفت كمال عبد العزيز.

1984- الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جوده نصر.

1984- التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي، د. عبد الحميد جيدة.

1988- «تطور مصطلح (التخييل) في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي»، د. علال الغازي.

2004- التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية، الفارابي ابن سينا ابن رشد، د. علي آيت أوشان.

فبالرغم من تفاوت هذه الدراسات في تناول مفهوم التخييل عند الفلاسفة المسلمين بين التخصيص والتعميم، وبالرغم من كون توالي سنوات ظهورها ينم عن حصول تطور نوعي في دراسة المفهوم وتحليله، إلا أن القراءة الفاحصة لمنجزها تبين أنها تتفق في منطلقاتها ونتائجها، مما يسمح بتصنيفها إلى قسمين، نسميهما: الدراسات المؤسسة، ونقصد بها دراستي شكري عياد وجابر عصفور؛ والدراسات التابعة، ونقصد بها الأبحاث التي أعقبت كتابيهما. ذلك أن كل الدارسين انطلقوا في بحثهم للتخييل من المقولات التي سطرها عياد وعصفور والتزما بمنهجهما في النظر والتحليل مما أدى بهم إلى تكرار النتائج نفسها التي خلص إليها الباحثان قبلهم، خاصة في ما يتعلق بتشكل المصطلح وتطوره، فظل عندهم جميعا الفارابي هو أول من استعمل كلمة التخييل ووظفها في معرض شرحه لكتاب الشعر الأرسطي[1]، وترتب على ذلك القول إن المصطلح صنو للمحاكاة ومرادف لها[2]، بل إن منهم من اعتبر ابن سينا (ت 428هـ) أول من

---

(1) أنظر د. شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 194، 257. د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 21. د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص 96. د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 148. د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص 337. د. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 207. د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية، ص 107. د. علال الغازي: «تطور مصطلح (التخييل) في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي»، ص 288، مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ص 572 وص 573. علي آيت أوشان: التخييل الشعري في الفلسفة الإسلامية، الفارابي ابن سينا ابن رشد، ص 7، 8، 196، 198.

(2) د. ألفت الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص85،87، د. عاطف جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 156، د. عصام قصبجي: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ص 32، 51.

وظف المفهوم[1]، بينما ظل آخرون مترددين في حسم نسبة المصطلح بين الفارابي وابن سينا[2]، وإبراز حدود التداخل والتمايز بين التخييل والمحاكاة.

وعلاوة على ذلك يلاحظ أن الدراسات السابقة ولت تأويلها كليا صوب الشعرية اليونانية، فانشغلت بالكشف عن الأمشاج النظرية والإجرائية بين التخييل والمحاكـاة، ولـم تفترض - وفق مقتضيات البحث العلمي - أن يكون المترجمون الأوائل للتراث الأرسطي والفلاسفة المسلمون من بعدهم قد نحتوا المصطلح بفعل تأثرهم بتصورات الأفلاطونية المحدثة، أو ببعض المباحث البلاغية الناشئة. وبذلك فقد تجاوزت مرحلة هامة في سيرورة انتقال علوم الأوائل ومصطلحاتها من السريانية إلى العربية، ولم تعرها الاهتمام الذي تستحق، والتي تتمثل في حركة الترجمة الأولى مع حنين بن إسحق (ت 298هـ) وقسطا بن لوقا(ت 300هـ) وغيرهما من المترجمين السريان الذين نعرف، والذين لا نعرف أيضا.

وليس معنى ذلك أن هذه الدراسة تقصر مدار انشغالها على البحث عن البدايات والأصول، فلا شك أن بحثا من هذا القبيل يصير غير ذي قيمة ما لم ينطلق من ذلك لرصد التحولات التي طرأت على البنية الدلالية والخصائص الوظيفية للاستعمالات اللاحقة للمصطلح، وبيان مدى التطور الذي لحقه في سيرورته التاريخية والتداولية؛كما أنها لا تسعى إلى التشطيب على كل المنجزات السالفة، لتدعي لنفسها القدرة على الإحاطة بالكينونة الاصطلاحية للتخييل، فمن المؤكد أن جهود الدارسين السابقين ساهمت

---

(1) د. سعد مصلوح: نظرية المحاكاة والتخييل عند حازم القرطاجني، ص 129.

(2) د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 155، يلاحظ أن جوده نصر لا يستقر على رأي واحد في هذه المسألة، فبعد أن أشار إلى أن الفارابي هو أول من استعمل كلمة تخييل (ص 148) ذهب في سياق آخر إلى أن استخدامها الأول يعود إلى ابن سينا (ص 515)!

في الكشف عن ماهية التخييل وبيان خصائصه الوظيفية، إلا أنها ظلت مشوبة ببعض الثغرات والنواقص، مما يتطلب اعتماد تصور مغاير في مقاربة مفهوم التخييل ينسجم مع طبيعته الاصطلاحية وسيرورته المفهومية، وذلك للإجابة على كثير من الأسئلة ظلت معلقة من قبيل:

هل صاغ الفارابي مصطلح التخييل لسد فراغ نظري وتداولي (لغوي) في الثقافة العربية الإسلامية واعتمد في ذلك على جهد شخصي فريد؟ أم أن كلمة التخييل كانت سائدة قبله في النصوص الفلسفية العربية الأولى وأن جهده ينحصر في مجرد نقلها من سياقاتها الأولى إلى التراث الفلسفي؟ وما دور الترجمات العربية المبكرة في هذا الإطار؟ وما أثر المباحث البلاغية العربية الناشئة في توجيه قراءة المترجمين الأوائل للشعرية اليونانية ونقلهم لمصطلحات كتابي الشعر والخطابة؟ وما العلاقة بين «المحاكاة» باعتبارها مصطلحا مركزيا في كتاب الشعر الأرسطي وبين مصطلح التخييل؟ وهل نحت الفارابي فعلا مصطلح التخييل لتفسير معنى «المحاكاة» أم للدلالة على تصور آخر لم يكن بارزا على نحو واضح في المفهوم الأرسطي وكان في طور التشكل في الوعي النقدي عند العرب خلال القرنين الثالث والرابع للهجرة؟ وهل تضمنت توظيفات أرسطو للمصطلح ما ينم عن دلالة ذات طبيعة تخييلية ؟ وهل كان الفلاسفة المسلمون يستعملون المحاكاة والتخييل بمعنى متمايز أم مترادف؟ أم أنهم كانوا يرادفون بينهما في بعض السياقات ويمايزون بينهما في سياقات أخرى؟ وإذا كان مصطلح التخييل لم يتشكل في هذه اللحظة، فهل يمكن اعتبار المصطلحات التي كانت تستعمل لتعيين الخاصية التخييلية للشعر دون تسميتها بالمصطلح الدال عليها إبدالات لمفهوم التخييل؟

تنطلق هذه الدراسة من تصور مغاير للدراسات السابقة يؤمن بأن

مقاربة مصطلح التخييل، وإدراك المضامين النظرية والجمالية التي ينطوي عليها في لحظات نضجه الإجرائي، وعبر أبرز مستويات اشتغاله في الخطاب الفلسفي العربي القديم يتطلب أساسا البحث في المراحل الأولى لبداية تشكله ونشأته، والوقوف عند السمات الدلالية والوظائف التداولية التي وسمت استعمالاته اللغوية الأولى في الحقول المعرفية المختلفة، وذلك لتبين ملامحها الدلالية المبكرة ومقارنتها بما آل إليه تطورها ونضجها الاصطلاحي، لأن المصطلحات الفلسفية وغير الفلسفية في الثقافة العربية - باعتبارها آليات لتحليل الخطاب - كانت في البداية مفردات لغوية تنطوي على معاني عادية قبل أن ترقى إلى مستوى النضج الاصطلاحي، ومن الخطأ الاعتقاد أنها تتخلى في عملية الانتقال هاته عن كل الخصائص الدلالية والوظيفية الراسخة في سجلها التداولي، بل إن هذه العملية مشروطة بالإبقاء على بعض المعاني العالقة بها وإعطائها بعدا دلاليا جديدا وخاصا. وهذا ما حدث بالفعل لكلمة تخييل التي سادت في النصوص الفلسفية واللغوية العربية الأولى، فتضمنت أبرز الملامح الدلالية التي سيقوم عليها توظيفها الاصطلاحي عند الفلاسفة المسلمين.

ومن ثمة، فالمطلوب أولا القيام بـ «حفريات معرفية» في الترجمات والتلاخيص المُبَكِّرة للتراث اليوناني، التي تسبق - افتراضا - لحظة نضجها الاصطلاحي، والتي يمثلها الفارابي في نظر كثير من الدارسين، وذلك للكشف عن الطبقات الدلالية الأولى المترسبة في ذاكرة كلمة «تخييل»، وإبراز مجمل الخصائص والمميزات العالقة باستعمالاتها اللغوية والمعرفية المختلفة، لأن من شأن ذلك أن يمكن من معرفة كيفية تشكل كيانها الاصطلاحي وأسسه في الخطاب الفلسفي، وأن يفيد في فهم طبيعتها وأصول توظيفها في مختلف المعارف العربية القديمة، خاصة أن الكلمة استخدمت في علوم أخرى، كما سيمكن ذلك من إبراز مدى إسهام

الفلاسفة المسلمين في إغناء مضمونها الاصطلاحي وقيمتها الجمالية.

بيد أن البحث في طريقة انتقال كلمة تخييل من النصوص الفلسفية العربية الأولى إلى شروح الفارابي وابن سينا وابن رشد(ت595 هـ) وتلاخيصهم لكتاب أرسطو: فن الشعر لن تكون له أهمية كبيرة، ولن يحقق الغاية المرجوة منه ما لم يؤازره بحث في كيفية تمثل المترجمين والشراح العرب للأصول النظرية للشعرية اليونانية عامة، ورصد لطريقة نقلهم للمفاهيم المركزية في الشعرية الأرسطية خاصة.

ولذلك سينقسم هذا الكتاب إلى أربعة فصول: يتناول الفصل الأول منها مفهومي «الخيال والمحاكاة» لدى أفلاطون وأرسطو لكون تصورهما يمثل الأساس النظري الذي استلهم منه الفلاسفة المسلمون مفهومهم للتخييل.

وسيقف الفصل الثاني عند النصوص الفلسفية العربية المبكرة التي تضمنت الإرهاصات الأولى الدالة على بداية تشكل مفهوم التخييل في السياق الفلسفي، وسيتابع في البداية مختلف استعمالات كلمة «تخييل»، سواء تلك التي تنطوي على دلالات لغوية عامة، أم تلك التي تتضمن بعض الدلالات الخاصة ذات الملامح الاصطلاحية؛ كما سيتناول هذا المبحث ما يمكن اعتباره إبدالات لمفهوم التخييل، والمقصود بذلك مختلف التصورات والمصطلحات التي تشير إلى الخاصية الخيالية للخطاب الشعري دون أن تحددها بالمصطلح الدال عليها.

وسيعالج الفصل الثالث الدراسات النفسية القديمة، وسيقف عند تصور الفلاسفة لعمليات الإدراك الذهني، وتحديدهم لملكاته النفسية ومستوياته الدلالية، لأن كلمة تخييل وردت أول ما وردت في الترجمات والرسائل الأولى في النفس، ولأن مفهوم التخييل يقوم لدى الفلاسفة

المسلمين على أساس نفسي، ولا مجال لإدراك ذلك دون فهم طبيعة الحركات الذهنية للقوى الخيالية ووظائفها النفسية والإدراكية.

أما الفصل الرابع فسيبحث كيفية توظيف الفارابي وابن سينا وابن رشد لمفهوم التخييل انطلاقا مما استفادوه من الترجمات العربية القديمة لكتب أرسطو: في النفس والشعر والخطابة. وسيرصد هذا المبحث كذلك الآثار التي خلفتها الاستعمالات والدلالات المختلفة لكلمة تخييل في تلك النصوص على تحديدهم لماهية التخييل ووظيفته الجمالية، كما سيبين أبرز التصورات التي انتهوا إليها في سياق تأكيدهم ترابط الشعر والتخييل وتفاعلهما.

أخيرا أتوجه بوافر الشكر وعميق الامتنان إلى أستاذي الفاضل: د.عبد الجليل هنوش الذي كان هذا الكتاب جزءا من بحث أكاديمي أنجزته تحت إشرافه، والذي تعهدني - مذ عرفته - برعاية علمية رصينة ولطف إنساني نبيل، وكانت توجيهاته النيـرة، وذخائر خزانته الرحبة أفضل زاد استعنت به في إنجاز هذا العمل.

كما أتوجـه بأخلص عبارات الشكر والعرفان إلى الأستاذ العلامة: د. عباس أرحيلة الذي ظل يحيطني بعطف أبوي واحتضان علمي خاصين، والذي إليه يرجع الفضل في اكتشافي لكثير من ذخائر التراث العربي الإسلامي وأسراره الدفينة...

يوسف الإدريسي

الفصل الأول

الخيال والمحاكاة
في الشعرية اليونانية

تمهيد

لا غرو أن تصورات أفلاطون وأرسطو الفلسفية والجمالية قد هيمنت إلى حد كبير على جزء هام من الثقافة الإنسانية، فصارت مرجعا نظريا لكثير من المفكرين في أزمنة ثقافية مختلفة. وإذا كانت بعض أفكارهما قد تم تجاوزها بفعل التطور المعرفي، في العصر الحديث، فقد استمر تأثير تصوراتهما بخصوص الخيال والمحاكاة والشعر حاضرا - بنسب متفاوتة - إلى الآن، لأنها تمثل الإشارات الأولى التي استنار بها الفكر الإنساني - قديما وحديثا - للاقتراب من الظاهرة الخيالية بكل تلويناتها، وإدراك ماهيتها، وتحديد وظائفها النفسية والمعرفية والجمالية في الحياة اليومية للإنسان.

وتعود عناية أفلاطون وأرسطو ببحث الخيال والمحاكاة إلى المجتمع الإغريقي الذي احتلت فيه الصورة بمختلف أنواعها وتشكلاتها قيمة مركزية، حيث كانت الوسيلة المثلى لتوجيه كل أفراده وفئاته الاجتماعية سلوكيا ولإمتاعهم نفسيا. وقد كان هذا الأمر يتم على حساب الكتاب الذي كان نشاطا هامشيا لدى اليونان[1].

ويلاحظ الباحث في تراث هذين الفيلسوفين أن عنايتهما بالظاهرة الخيالية قد تركزت على النظر فيها من جهة مصدرها الذهني، أي بوصفها خيالا، ومن جهة الأداة المشكلة لها، أي بوصفها محاكاة،ثم من جهة الموضوع الدال عليها، أي بوصفها شعرا، وغير ذلك من الفنون الجميلة الأخرى.

---

(1) J. BOULOGNE: Le statut de l'image dans les systèmes de pensée grecs, in joël THOMAS et Alii: Introduction aux méthodologies de l'Imaginaire, p. 40.

1. الخيال والمحاكاة عند أفلاطون:

1.1. الخيال:

يطرح البحث في تراث أفلاطون المتداول اليوم إشكالا كبيرا مفاده غياب كلمة «الخيال» بالمعنى الذي تدل فيه على القوة الباطنية للإدراك الذهني، ويرى عز الدين إسماعيل أن السبب في ذلك يعود إلى أن الإغريق القدامى لم تكن لديهم كلمة يطلقونها على «الخيال»(1)، ومما يعقد هذا الإشكال وجود هذه الكلمة في نص قديم منسوب إلى أفلاطون، جاء في كتاب فلوطرخس: «وقال أفلاطون إن الحواس اشتراك النفس والبدن في إدراك الشيء الذي من خارج: وإن القوة للنفس والآلة للبدن؛ وكلاهما يدرك الشيء الذي من خارج عن طريق الفَنْطاسْيَا، أي الخيال»(2).

ومما لا شك فيه أن البحث في الوضع الاعتباري لمصطلح الخيال لدى أفلاطون مسألة هامة وجديرة بالمتابعة، خاصة أن من شأن ذلك أن يحرر من التضارب الذي يشين ترجمة تراثه إلى اللغة العربية، والذي يتبدى بجلاء في إثباتها في بعض الترجمات وإسقاطها من أخرى(3). ومهما يكن من أمر، فمن الملاحظ أن النص السابق يكشف أن توظيف الكلمة يندرج في سياق الحديث عن القوى النفسية والحواس الجسدية التي تتم بها عملية الإدراك الذهني، ويوضح أن الوعي بالعالم الخارجي يستند إلى ملكة باطنية هي الخيال *Phantasia* ويتم بواسطتها.

إن تقصي سياقات ورود المصطلحات ومجالات توظيفها أمر هام

(1) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 13.

(2) فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 162.

(3) قارن مثلا بين أفلاطون: جمهورية أفلاطون، تر: حنا خباز، ص 105، وأفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 110.

لكل دراسة مفهومية تتوخى البحث عن أصولها المعرفية ورصد تطوراتها الدلالية والتداولية، والسؤال العلمي الأجدر بطرحه بخصوص كلمة خيال ليس هل كانت في اللغة اليونانية القديمة لفظة تدل على "الخيال" أم لا؟ فهذا السؤال مغلوط من الأساس، لأن تلك الكلمة قد تواترت بدرجة لافتة في كتاب أرسطو: في النفس، وإنما: ما مجال استعمال كلمة «خيال» في تراث أفلاطون؟ هل يتعلق بسيكولوجية الإدراك فحسب، أم أنه يتصل بمجال الإبداع الفني أيضا؟ ثم ما طبيعة العلاقة بين الخيال والمحاكاة؟

لقد كان أفلاطون واعيا بوجود علاقة سببية بين الخيال والإبداع، وأخرى تفاعلية بينه وبين المحاكاة، ويتضح ذلك في معرض تساؤله: «ما هي الملكة التي تؤثر فيها المحاكاة في الإنسان؟»[1].

فالمحاكاة، بوصفها فعلا إبداعيا يُمَثِّل بالكلام أو التشخيص، أو بهما معا، الأفعال الإنسانية بأحسن مما هي عليه في الواقع أو بأخس مما هي عليه، مصدرها ملكة المبدع «الخيالية» وغايتها التأثير في «خيالات» المتلقين. وما يهم من صيغة السؤال وعي أفلاطون بوجوب تحديد ماهية تلك الملكة، وبحث طبيعة الآثار التي تنتجها ونوع التأثيرات التي تحدثها. يقول في سياق الإجابة على تساؤله:

«- (..) إن الملكة التي تحكم وفقا للقياس هي الجزء الأفضل في النفس.

- بالتأكيد.
- وإذن فما يخالف القياس لابد أن يكون جزءا أخس.
- هذا ضروري.
- هذا هو الرأي الذي كنت أريد الوصول إليه عندما قلت إن الرسم وكل فن قائم على المحاكاة بوجه عام يبعد في عمله عن الحقيقة، وأن الجزء

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 371.

الذي يرتبط به، في طبيعتنا، بعيد بدوره عن الحكمة، وأنه لا يستهدف غرضا شريفا أو صحيحا.

- هذا صحيح كل الصحة.
- وعلى ذلك فلما كان الفن القائم على المحاكاة خسيسا مقترنا بخسيسة، فلابد أن تكون الذرية بدورها خسيسة»[1].

من الملاحظ هنا أن أفلاطون لم يسم ملكة الخيال بالمصطلح الدال عليها، بل أشار إليها بـ «الجزء الوضيع من النفس» وبـ «القوة اللاعقلانية». ولا يعود السبب في ذلك إلى فقر لغوي كما قد يعتقد، ولكنه يستهدف ترسيخ موقفه التشكيكي ورؤيته التنقيصية من قدرة الخيال على إدراك الحقيقة، وإلا بماذا يمكن تفسير إبداله مصطلح العقل بالسمة الدالة على أحكامه؟

وبالإضافة إلى ذلك، يستفاد من النص أنه يقسم ملكات الإدراك الذهني إلى قسمين رئيسين ومتقابلين: فالجزء الأول هو «العقل»، وهو جزء شريف وفاضل؛ والجزء الآخر هو «الخيال»، وهو جزء دنيء وخسيس. ومرد سمو العقل إلى كون أحكامه تستند على القياسات البرهانية الصحيحة والمنطقية، وتوصل الفكر إلى حقائق الكون الكلية والجوهرية؛ أما خسة «الخيال» فتعود إلى كون مواضيعه تنبني على الظنون والاعتقادات الباطلة، وأنها لا تنشد غايات شريفة وصحيحة، ولا تكتفي بالابتعاد عن أصل الوجود بما هو صور عقلية خالدة، بل تشوه حقيقته وجوهـره، كما ترجع خسة الخيال أيضا إلى أن نظرته إلى الأشياء ذاتها وحكمه عليها لا يستقر على حال، فتارة يصورها بمظهر جميل، وتارة أخرى يصورها بهيأة قبيحة، ثم إنه « يخلق أشباحا ويقف دائما بعيدا كل البعد عن الحقيقة»[2].

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 372.

(2) نفسه، ص 375.

وبغض النظر عن ازدراء أفلاطون هنا بالفن والخيال، يلاحظ أنه يعتبر المحاكاة وسيلة جمالية للعمل الفني وأداة تمثيلية ملازمة للحركة الذهنية للخيال، إذ من تفاعلهما وتمازجهما يتولد الإبداع، وتتشكل الرؤى الخيالية للعالم والأشياء، الأمر الذي يتطلب البحث في طبيعة المحاكاة مادامت تمثل أساس اشتغال الخيال الإنساني.

2.1. المحاكاة:

يعتبر مصطلح المحاكاة قطب الرحى في الفلسفة الأفلاطونية، ولذلك فقد خصه أفلاطون بحيز هام من تفكيره، فأكد ضرورة بحث ماهيته وتحديد طبيعته في أكثر من سياق، والمقصود بذلك قوله: «(...) لا بد أن نقف على رأي في فن المحاكاة (...)»[1]، وتساؤله: «(...) ما المقصود بالمحاكاة؟»[2].

وتفيد مجالات توظيف «المحاكاة» أنها تعني تقليد الآخرين والتشبه بهم «سواء في الكلام أو في الحركات (...)»[3]، وبذلك فهي نشاط تمثيلي يصور الأفعال الإنسانية والمعطيات الوجودية بطريقة مشابهة لحقيقتها المادية. والمحاكاة وإن كانت تقوم على إعادة إنتاج مواضيع حسية معينة، إلا أنها ليست ذات طابع مرآوي، لأن الصور التي تشكلها لا تهدف إلى صوغ نسخ حرفية مطابقة للأصل، ولكنها تسعى إلى خلق عوالم «خيالية» مشابهة للعالم المادي، وعن طريق هذه المشابهة تنشد تقديم معرفة جديدة بالعالم ورؤية مغايرة له.

وينطلق أفلاطون في توظيفه لمصطلح المحاكاة من التمييز بين ثلاثة عوالم متراتبة كما يلي:

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د.فؤاد زكريا، ص 87.
(2) نفسه، ص 361.
(3) نفسه، ص 86.

أ- عالم المثل والصور العقلية الخالصة والأصلية.

ب - عالم الظلال والمظاهر المحاكية لعالم المثل.

ج - عالم الصور والخيالات المحاكية لمظاهر عالم الظلال.

لا تتحدد قيمة هذا التصور، الذي عبر عنه في نظريته الشهيرة في الكهف[1]، وأكده ضمن سياقات أخرى[2]، في كونه يعتبر كل مظاهر الوجود مجرد نسخ حرفية لعالم أصلي وحقيقي فحسب، بل تتأتى أساسا من كونه يرى أن العالم الأول (أ) هو الوجود الحقيقي الوحيد، وأن كل محاكاة له هي في الواقع ابتعاد عن جوهره وتشويه لأصله، وبقدر ما تغرق المحاكاة في التصوير والتمثيل إلا وتزداد بعدا عن الحقيقة الخالصة والخالدة وتشويها لها، لأنها مهما حاولت لا يمكنها أن تصل إلى الجوهر، بل تظل مرتهنة في اشتغالها بعالم الحس ومتأثرة بأشباحه وظلاله الفاسدة.

وإذا كان العالم الحسي محاكاة لعالم المثل، فإن العالم الخيالي (أي مختلف التشكلات الفنية) يمثل محاكاة للمحاكاة، لأن مواضيعه لا تتجه مباشرة صوب العالم الأصلي أي عالم الصور العقلية الخالصة لتحاكيها، بل تنطلق من العالم الحسي الذي هو مجرد صور وخيالات مقلدة لعالم المثل فتحاكيها على أساس أنها حقائق ثابتة. ولذلك فالفن بوصفه محاكاة للمحاكاة، وبالنظر إلى درجة جهله بالحقائق الجوهرية للأشياء يحتل «المرتبة الثالثة بالنسبة إلى الطبيعة الحقة للأشياء»[3]؛ أما بالنسبة إلى وظيفته المدنية في الجمهورية الأفلاطونية فإنه يحتل المرتبة السادسة[4]، وهذا أمر طبيعي لأن «(...) المقلد أو صانع الصور لا يعلم عن الوجود الحق شيئا،

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د.فؤاد زكريا، ص 86.

(2) أفلاطون: فيدون، ص 199.

(3) أفلاطون: الجمهورية، تر: د.فؤاد زكريا، ص 364.

(4) أفلاطون: فايدروس، تر: د. أميرة حلمي مطر، ص 75.

وإنما يعرف المظاهر وحدها»[1]، ما دام التقليد ضربا من العبث بـ«عرش الحقيقة» ونوعا من اللهو أو اللعب[2].

لقد كان انتقاد أفلاطون للمحاكاة لاذعا وشديدا، إذ اعتبرها مجرد لهو وتسلية تدور بين جماعة «حقيرة»، وتعبر بها عن غبائها وعجزها عن تناول مواضيع أرقى وأنفع[3]. إلا أنه لم يكن بإمكانه أن يحظر ممارستها في جمهوريته الفاضلة بصورة شاملة، لأنها نشاط ذهني وسلوكي ملازم للإنسان، تنشأ معه منذ طفولته، وتتحول إلى عادة طبيعية تؤثر في جسمه وعقله وروحه[4]، ولأنها ممارسة فنية راسخة في المجتمع الإغريقي كذلك، وكانت لها وظائف جمالية وتربوية هامة.

ولذلك فقد حرص على أن يوظفها لتنشئة مواطني جمهوريته على أسس قوية وصالحة، فاستثمر جانبها الإيحائي الذي ينشد تمثيل الحقيقة ويصدق في تصويرها، والذي يبث في النفس حب الوصول إلى الحقيقة المطلقة وتحصيل الكمال الخلقي، وهاجم في المقابل جانبها الآخر الذي لا يكتفي بتشويه الجوهر الخالص،بل يبث في النفس شحنات انفعالية تقوي عواطفها وتضعف عزائمها وشجاعتها. من ثمة، فعلى المقلد في تصوره: «ألا يبحث عما يثير اللذة بل عن الصحيح، وصدق المحاكاة يتلخص في التعبير عن الأصل»[5].

يتحدد الإطار العام الذي يحكم جمالية المحاكاة عند أفلاطون في

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د.فؤاد زكريا، ص 368.
(2) نفسه، ص 370.
(3) أفلاطون: بروتاجوراس، تر: محمد كمال الدين، ص 90.
(4) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 89.
(5) أفلاطون: القوانين، 668ب – ج، نقلا عن أفلاطون: فايدروس، تصدير د.حلمي مطر، ص 10.

تمثيلها للأفعال الإنسانية بالصور الدالة على جوهرها الطبيعي وأصلها المثالي، ولذلك فالمحاكي المبدع هو من يمثل الفضيلة بالأفعال الدالة عليها، والصفات التي تحث على طلبها، كما يصور الرذيلة بالأفعال والصفات القبيحة التي تقترن بها وتكره النفس فيها. وهذه مسألة أساس في الفلسفة الأفلاطونية خاصة، واليونانية عامة، لأنها تشير إلى ترابط القيم الأخلاقية وتداخلها بالمقومات الجمالية في الشعرية اليونانية، وتجد تفسيرها في طبيعة تقسيم المجتمع الإغريقي الذي كان يفرد كل طبقة اجتماعية فيه بنوع حكائي خاص وشكل فني محدد[1].

ومما تجدر ملاحظته أن سياق اشتغال كلمة المحاكاة لدى أفلاطون يتعلق أساسا بـ «التمثيل المسرحي»، وإذا كان قد اتضح هذا الأمر في تعريفه السابق لها بأنها تقليد الغير والتشبه به في الكلام والحركات، فإنه يبرز بجلاء في تمييزه بين ضربين من القصص الشعري: أحدهما يكون مجرد سرد للأحداث بلسان الشاعر؛ بينما الثاني يتكلم فيه بلسان شخص آخر غيره ويتشبه به في كلامه وحركاته بشكل تختفي فيه ذات الشاعر وراء تشخيصات الممثل[2]. مما يعني أنه يستعمل مصطلح المحاكاة بمعنيين: أحدهما عام، ويشمل كل الظواهر الطبيعية والمعطيات المادية؛ والآخر خاص، ويتعلق بموضوع العمل الفني فحسب، وهذا ما يتضح في تصوره للشعر.

فقد حظي الشعر عند أفلاطون بعناية خاصة لكونه كان يحتل مكانة بارزة في أثينا تنسجم مع دوره في تربية النشء، وفاعليته في تقويم السلوك وتطهير النفس من الانفعالات السلبية. ومما يدل على هذه الحظوة تأكيده قدسية الذات الشاعرة، ومخاطبته الشعراء بلغة يطبعها كثير من الاحترام

(1) ARISTOTE: La poétique, p. 157, note (2), p. 357, note (1).

(2) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 85 – 86.

والتقدير[1]. ويرى ابن النديم أن انقلابه على الشعر والشعراء إنما كان بسبب تأثره بأستاذه سقراط، فقد « كان في قديم أمره يميل إلى الشعر، فأخذ منه بحظ عظيم، ثم حضر مجلس سقراط فرآه يثلب الشعر، فتركه»[2].

يتحدد موقف أفلاطون من الشعر بكونه إلهاما لربات الفن التي تصطفي- وفق شروط معينة- أشخاصا معينين لتبثه في نفوسهم، إذ الشاعر في تصوره: «كائن أثيري مقدس ذو جناحين، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يُلهم، ويفقد في هذا الإلهام إحساسه وعقله. وإذا لم يصل إلى هذه الحالة، فإنه يظل غير قادر على نظم الشعر أو استجلاء الغيب. وما دام الشعراء والمنشدون لا ينظمون أو ينشدون القصائد الكثيرة الجميلة عن فن، ولكن عن موهبة إلهية، لذلك لا يستطيع أحد منهم أن يتقن إلا ما تلهمه إياه ربة الشعر (...) لذلك يفقدهم الإله شعورهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين المُلهمين، حتى ندرك – نحن السامعين – أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع إلا غير شاعرين بأنفسهم، وأن الإله هو الذي يحدثنا بألسنتهم»[3].

لا ترجع براعة الشعر وجماليته – وفق هذا التصور – إلى ذات الشاعر، ولا تنبع من روحه، ولكنها تعود إلى مصدر خارجي من طبيعة مفارقة للذات الإنسانية ومتعالية عليها، لأن الشعر صوت رباني بُثَّ في نفس الشاعر ودفعها إلى ترديده والتغني به. ومن الواضح أن «ربات الشعر» تخضع ذات الشاعر لسلسلة من التغييرات النفسية والفكرية، وتهيئها بها لتلقي إلهامها،

---

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 85 - 86.

(2) ابن النديم: الفهرست، ص 306.

(3) أفلاطون: إيون 534أ – د، نقلا عن د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 30.

أنظر النص في الترجمة الفرنسية: PLATON: ION, in oeuvres completes, 1/63.

ومن هنا تبرز أهمية وضرورة إيصاله إلى الحالة التي يفقد فيها عقله ورشده لكي تعرج به في مدارج الإبداع، وهي حالة طبيعية ولا إرادية، وبفضلها يشيد عوالم جديدة، ويؤلف بين أشياء متنافرة، فيتحول شعره إلى وسيلة للكشف واستجلاء المستور.

ومعنى ذلك أن طريق الشعر مفارق لطريق العقل، وأن الشاعر ملزم، حتى يوشح كلامه بصفات الأدبية، أن يكون «لاعقلانيا» وأن يمتح من معين «الخيال» ويهتدي بنوره، لأن قيمة شعره تتحدد في خرقه قواعد العقل وعوالمه المعتادة، وتشكيله بدلها قواعد جديدة وعوالم مغايرة تخضع لمنطق الهوس والجنون، ولعل هذا ما كان يقصده حين اعتبر «الخيال» ملكة لا عقلية تشتغل خارج مدار الحقيقة والصدق.

وتكمن خصوصية الهوس الذي يعتبره أفلاطون مصدرا للشعر في كونه يفارق - في الطبيعة لا في الدرجة - الهوس الراجع إلى الأمراض النفسية والعصبية، لأنه يظل مشدودا إلى مصدره الثالثة ضمن الأقسام الأربعة للهوس الإلهي[1].

بيد أن اعتبار الشعر هوسا إلهيا لا يستهدف الكشف عن الطبيعة النوعية المميزة للشعر فحسب، التي تجعل «الشعراء لا يصدرون في الشعر عن حكمة» بل عن «ضرب من النبوغ والإلهام»[2]، ولكنه يروم أساسا الإجابة عن سؤال شائك شغل الفلسفة اليونانية والفكر الجمالي الحديث على حد سواء، مؤداه: هل الإبداع الفني صنعة أم إبداع؟ أي هل يكتسب الإبداع بالتعلم والمران أم أنه قدرة تولد مع الإنسان؟

---

(1) أفلاطون: فايدروس، تر: د. أميرة حلمي مطر، ص 105.

(2) أفلاطون: دفاع سقراط، ضمن محاورات أفلاطون، تر: زكي نجيب محمود، ص 53.

يتحدد موقف أفلاطون من هذه القضية في كون الصنعة والتعلم لا يكفيان ليصبح الإنسان شاعرا، إذ لابد أن يمسه قبل ذلك الإلهام ويتملكه الهوس الصادر عن ربات الشعر، لأن بدونه لا يمكنه أن ينتج شعرا، وحتى لو حدث وأنتجه فسيكون فاترا لا سحر فيه ولا جمال، هذا ما نلمسه من قوله: « غير أن هناك نوعا ثالثا من الجذب والهوس مصدره «ربات الشعر» إن صادف نفسا طاهرة رقيقة أيقضها فاستسلمت لنوبات تلهمها بقصائد وشعر تحيي به العديد من بطولات الأقدمين وتقدمها ثقافة يهتدي بها أبناء المستقبل. لكن من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسه الهوس الصادر عن ربات الشعر ظنا منه أن مهارته (الإنسانية) كافية لأن تجعل منه في آخر الأمر شاعرا، فلاشك في أن مصيره الفشل. ذلك أن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين الذين مسهم الهوس»[1].

فالتعلم والمران يظلان بلا جدوى ما لم يتحقق معهما الاستعداد الفطري[2]، إذ لا يتحصل الإبداع بمعزل عن طبيعة نفس الشاعر التي يلزم أن تكون طاهرة ورقيقة حتى يؤثر فيها الهوس الإلهي، وينفذ إليها الإلهام الرباني. وإذا كانت صفة الطهارة التي ينعت بها أفلاطون النفس الشاعرة تحيل إلى ترابط الأخلاقي والجمالي في تصوره للفن كما سنرى لاحقا، فمن الملاحظ أن صفة «الرقة» تشي بسمات رهافة الإحساس والشعور ويقظة الوجدان التي تميز النفس الشاعرة، وتذكي استعدادها الفطري، وتيسر تعلمها «مهارة قول الشعر».

ولا شك أن هذا التصور ينبني على موقف تشكيكي في الشعر، إذ ينقص من قيمته وجدواه، ويعتبر أن ثمة حدودا ما ينبغي للشعراء تجاوزها

(1) أفلاطون: فايدروس، تر: د. أميرة حلمي مطر، ص 68.

(2) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 114.

في إبداعاتهم ومحكياتهم، لأن للمحاكاة الشعرية إطارا خاصا بها، تفقد إن هي تعدته جماليتها. ويتضح ذلك التصور في قوله: «أول ما يتعين علينا عمله هو أن نراقب مبتكري القصص الخيالية، فإن كانت صالحة قبلناها، وإن كانت فاسدة رفضناها، وعلينا بعد ذلك أن نكلف الأمهات والمرضعات بألا يروين للأطفال إلا ما سمَحنا به، وأن يعنين بتشكيل أذهانهم بهذه الحكايات خيرا مما يعنين بتكوين أجسامهم بأديهن. أما تلك الأقاصيص الشائعة الآن، فمعظمها ينبغي استبعاده (...) أعني تلك التي رواها هوميروس وهزيود وغيرهما من الشعراء، وهم أعظم رواة القصص الكاذب الذي لا يزال شائعا بين الناس (...) إن أول ما أعيبه عليه هو كذبه، بل كذبه الآثم الشرير (...) في تمثيل الآلهة والأبطال بطريقة باطلة، وكأن مصورا يرسم صورا مشوهة لا يوجد بينها وبين موضوعها ظل من الشبه»[1].

لا تكتسب المحاكاة الشعرية قيمتها من طبيعتها الفنية وخصائصها الجمالية فحسب، بل من محتواها الأخلاقي أيضا، لأن للشعر - كما سبق القول - دورا تربويا وأخلاقيا في التنشئة، ولذلك لا يجيز منه أفلاطون في مدينته الفاضلة « إلا ذلك النوع الذي يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس »[2]، أما النوع الآخر الذي يتطاول فيه صاحبه على قدسية الآلهة وطهارتها، فيدعي أنها « تنصب الفخاخ وتحيك المؤامرات بعضها لبعض»[3]، أو يحملها مسؤولية المآسي التي يعيشها الإنسان[4]، فلامكان له في «الجمهورية» حتى ولو كان جميـلا، يقول في هذا السياق: « علينا أن نزجو هوميروس وغيره من الشعراء ألا يغضبوا إذا استبعدنا تلك الأقوال

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 66.

(2) نفسه، ص 377.

(3) نفسه، ص 67.

(4) نفسه، ص68 - 69.

وما شاكلها، لا لأنها تفتقر إلى الجمال الشعري، أو لأنها لا تلقى من الناس آذانا صاغية، وإنما لأنها كلما ازدادت إيغالا في الطابع الشعري،قلت صلاحيتها لأسماع الأطفال والرجال الذين نودهم أن يحيوا أحرارا، يخشون الأسر أكثر مما يرهبون الموت»[1].

فبالرغم من إعجاب المتلقين بأشعار هوميروس وهزيود وغيرهما من الشعراء، وتضمنها جملة من الخصائص الجمالية والمميزات الفنية، إلا أن أفلاطون يرفضها لكونها تبث في النفوس - بابتعادها عن الحقيقة وتشويهها للأصل والمثال - قيم الشر والحقد، وتكون بذلك جيلا لا يؤمن بالخير والفضيلة. ومن الواضح هنا أن تصورات أفلاطون الفلسفية ذات أساس أخلاقي ينسجم مع بنية المجتمع اليوناني وتقسميه «الطبقي»، ولذلك فالجمال عنده يقترن بـ «الطهارة» ولا يتحقق في الفن عموما والشعر خصوصا إلا بقدر ما يحقق للنفس من تطهير. وتحيل «الطهارة» هنا إلى الحكمة والفضيلة، وتعتبر أساس التمييز بين الجمال والقبح في الفن عامة، والشعر خاصة، لكون النفس الفاسدة والدنيئة ستحاكي الأفعال الخسيسة والشريرة، مادام الخلق النفسي ينعكس على الأسلوب الشعري: لأن «(...) جمال الأسلوب والانسجام، والرشاقة، والإيقاع الجيد، كل ذلك يتوقف على بساطة النفس، أعني البساطة الحقة، التي تتصف بها روح تجمع بين الخير والجمال (...) ولاشك أن تلك الصفات تتبدى في فن التصوير وكل فن إبداعي آخر (...) ولاشك أن الافتقار إلى الرشاقة وإلى الإيقاع والانسجام يقترن بانحطاط التعبير والتفكير، وسوء الطبع، أما الصفات المقابلة، فتتمشى مع الطبائع المضادة، أي الحكمة والفضيلة»[2].

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 77.

(2) نفسه، ص 96.

فالخير والجمال قيمتان نفسيتان مترابطتان، وتنعكسان على البناء الشكلي والمحتوى التمثيلي للشعر، وفي رأي أفلاطون أن اختلاف الأنواع الفنية وتفاوت أساليبها مرده إلى طبيعة «الروح» المبدعة، إذ إن انتظام البنية الجمالية للفن وتناغم مكوناتها إنما ينتج عن طباع حميدة وأخلاق نبيلة ويعبر عنهما، وبالمقابل فاختلال البناء الفني وتفكك عناصره إنما يعود إلى الطبائع السيئة والأخلاق الخسيسة. وإذا كان ما يشير إليه أفلاطون هنا يمثل أول محاولة في تاريخ نظرية الأدب لدراسة النتاج الأدبي في علاقته بنفسية المبدع وطبيعتها، فإنه لم يقتصر في مقاربته على هذا الجانب، بل حدد المقاييس الجمالية التي تخص العناصر الشكلية والمقومات الأسلوبية أيضا،مادامت الأخلاق النبيلة لا تصنع وحدها عملا أدبيا، فأكد أن أول تلك المقاييس أن يصوغ الشاعر معانيه وأفكاره في قالب حكائي، بمعنى أن تقدم في قصة مبتكرة تحاكي الأفعال الإنسانية، لأن: «إن الشاعر الذي يراد له أن يكون شاعرا مبدعا حقا لا ينبغي أن يحشد ألفاظا وكفى، بل لابد له أن ينشئ قصصا (...)»[1].

بيد أن تأليف حكاية سردية تقدم الأحداث والشخصيات وما يرتبط بهما ضمن بنية مترابطة لا ينفصل عن شرط ترابطها العضوي، إذ في تصوره أن: «كل حديث يجب أن يكون مكونا على شكل كائن حي، له جسم خاص به بحيث لا تنقصه رأس ولا قدم، بل لابد له من وسط مع وجود طرفين يكونان قد كتبا بشكل يتفق مع بعضها ومع الكل»[2].

ومثلما يحصل الانسجام والترابط العضوي بين مكونات الحكاية المسرحية أو الملحمية وأجزائها بتسلسل أحداثها وخضوعها لمنطق

(1) أفلاطون: فيدون، ضمن محاورات أفلاطون، تر: زكي نجيب محمود، ص 118.
(2) أفلاطون: فايدروس، تر: د. أميرة حلمي مطر، ص103.

الحتمية والضرورة، ينتج أيضا عن مكوناتها الفنية، ومن ضمنها الموسيقى، التي تسهم في إشاعة الوحدة والتناغم بين كل «أطرافها»، ولهذا أكد أفلاطون ضرورة إيلاء عناية قصوى باللحن والإيقاع، بحيث تكون الأوزان الموسيقية ملائمة للكلام الشعري، لأن لكل أسلوب شعري وزنه الخاص به: «(...) إن الإيقاع الجميل أو القبيح والرديء يتمشيان مع الأسلوب الجيد أو الرديء، وكذلك يتمشى الانسجام والنشاز مع الأسلوب عادة، إذ إن المبدأ الذي اتبعناه هو أن يخضع اللحن والإيقاع للكلام لا الكلام لهما»[1].

فبالرغم من كون الإيقاع سمة مميزة للشعر عن مختلف الأنواع الأدبية الأخرى[2]، إلا أنه لا يعدو أن يكون وسيلة جمالية محكومة بغاية يعمل القول الشعري على تحقيقها، ألا وهي التأثير في المتلقي، ولذلك فالشاعر حينما يوظفه ينشد من وراء ذلك استثمار شحنته المؤثرة في النفس، وهذا ما يوضحه بقوله: «(...) إن الشاعر يضفي بكلماته وجمله على كل فن ألوانا تلائمه، دون أن يفهم من طبيعة ذاك الفن إلا ما يكفي لمحاكاته، ويؤثر في أناس لا يقلون عنه جهلا، ولا يحكمون إلا بصورة التعبير، فيدفعهم السحر الكامن في الوزن والإيقاع إلى الاعتقاد بأنه قد حدثهم حديثا خلابا (...) فإذا ما نزعت عن الشعر قالبه الشعري، فلا شك أنك تستطيع أن تراه على حقيقته عندما يتحول إلى نثر»[3].

يعتبر الوزن حسب أفلاطون قوام الشعر وجوهره المميز، إذ لا تتحقق الشعرية بدونه، ولذلك فإذا ما جردنا قصيدة ما عن قالبها الإيقاعي ستفقد شعريتها، وتتحول إلى مجرد كلام منثور، بيد أن قيمة الإيقاع الشعري في نظره لا تتحقق إلا بقدر ما يحدثه في النفس من تأثير، إذ هو وسيلة «سحرية»

---

(1) أفلاطون: الجمهورية، تر: د. فؤاد زكريا، ص 95 - 96.

(2) أفلاطون: المأدبة، فلسفة الحب، تر: د. وليم الميري، ص 93.

(3) المصدر السابق، ص 368.

يوظفها الشاعر ليضفي على قوله صفة الجمالية، فتحمل المتلقين على التسليم بصدق حكاياته، ومن ثمة الانصياع لمقتضياتها. وإذا كان ينطلق في ذلك من موقفه التشكيكي من الشعر الذي اعتبره نتاجا مخادعا ومتحايلا كما سبق القول، فإن هذا الأمر يمثل أحد أبرز نقط الاختلاف بينه وبين أرسطو.

2. الخيال و«المحاكاة» عند أرسطو:

1.2 . الخيال:

يلاحظ المتفحص لكتابي أرسطو: في النفس والخطابة، أن عنايته ببحث الخيال ودراسته اقتصرت على النظر في جانبه الإدراكي و«أغفلت» بعده الإبداعي، ذلك أنه أشار إليه إشارات مقتضبة في كتاب الخطابة، ووقف عنده بتفصيل في كتاب النفس، حيث أفرده بمباحث مستقلة وتأملات عميقة حدد فيها ماهيته الإدراكية، وطبيعته الذهنية، ووظيفته النفسية، ولم يأت على ذكره ولو مرة واحدة في كتاب الشعر، ومن ثمة، لم يبرز طبيعة الحركة الإبداعية للخيال وخصوصيته الجمالية[1].

ولئن كانت سطور الكتاب اللاحقة ستستعرض أبرز أفكاره وتصوراته بخصوص ملكة الخيال حين الوقوف عند الفلاسفة المسلمين، بحكم أنهم أجادوا فهمها وشرحها واستثمروها في بناء تصورهم النظري لماهية الشعر وخصائصه الإبداعية والجمالية، فيمكن الاقتصار هنا على تناول نص هام يحدد فيه باختصار وتركيز شديدين جوهر الخيال وموقفه من حركته

---

(1) أنظر بهذا الصدد د. سهير القلماوي:فن الأدب، (1) المحاكاة، ص 106. د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 22 - 24، د. صفوت الخطيب: نظرية حازم القرطاجني، ص 96، د. عباس ارحيلة: الأثر الأرسطي، ص 216، د. سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل، ص 100 - 101.

الإدراكية، يقول: «إذا كانت اللذة تقوم في الإحساس بانفعال معين، والخيالُ إحساسٌ ضعيفٌ، فإن من يتذكر ومن يؤمل يعينهما تخيل ما يُتَذكر أو يُؤْمل. ولما كان الأمر هكذا، فمن البين أن ثم لذة لمن يتذكر ولمن يؤمل، لأن ثمة إحساسا»(1).

لا يعني أرسطو هنا بكلمة «الخيال» القوة الباطنية للإدراك، وإنما الصور الذهنية التي تنطبع في النفس، وتحرك مشاعر الإنسان وتؤثر في وعيه بطريقة تشكلها وتمظهرها أمامه وبدرجة مفاجأتها له.

ويندرج هذا النص في إطار الحديث عن مستويات اللذة النفسية وبواعثها الذهنية والسلوكية، ويستشف منه أن الخيالات استجابة للآمال والذكريات التي تنبعث في الذهن، وأنها تبث لدى الإنسان متعة نفسية قوية وعميقة. ولذلك تتصف بالدونية والفقر الجوهري مقارنة بالمعقولات والمحسوسات، لأنها وليدة شهوات طبيعية غير معقولة(2)، ولا تتحرك من تلقاء ذاتها، بل تحتاج إلى مثير خارجي، وليست إلا أداة لاستحضار موضوع التذكر أو الأمل، ثم لأن المتعة التي تولدها في النفس تكون دائما عابرة وغير صحيحة؛ إذ سرعان ما تزول حين تعود النفس إلى حالة إدراكها الطبيعي الذي يغلب عليه الوعي الحسي ويحكمه التفكير العقلي.

والأكيد أن موقف أرسطو من الخيال لا يكاد يختلف كثيرا عن موقف أفلاطون، لأنه لا يتوانى عن التشكيك فيه والتنقيص من قدراته الإدراكية. ولئن كان هذا الأمر سيتضح بتفصيل في الفصل الثالث من هذا الكتاب، فتجدر الإشارة هنا إلى أن إهماله مقاربة الطابع الخيالي للشعر يجد تفسيره في الأسس النظرية لفلسفته التي تقوم على تجريبية خالصة تعنى بظواهر

(1) أرسطو: فن الخطابة، تر: د. عبد الرحمن بدوي، ص 76.

(2) نفسه، ص 26.

الأشياء وتجلياتها ولا تهتم كثيرا ببواطنها.

وترى سهير القلماوي أنه قد قدم ببحثه لطرق تشكل الشعر واشتغاله بعض الأحكام والملاحظات التي مثلت العناصر الأولى للنظر في مصدره الخيالي، تقول: «إن أرسطو لم يذكر لفظا يدل على الخيال، ولا هو في رأينا يتحدث عن هذه الملكة في وضوح دون أن يذكرها كما يرى الأستاذ بتشر في كتابه القيم عن نظرية أرسطو في الشعر والفنون الجميلة. ولكنه، وهذا في نظرنا يكفيه، قد أوجد الأسس الأولى للتفكير في هذه الملكة. فهناك صورة وهنا عقل وبين الصورة والعقل تتدخل ملكات وحواس ووجدان. فما دور كل منها؟ وكيف تعمل؟ هـذا ما تركه أرسطو للنقاد من بعـده يجولون فيه»[1].

بيد أن العناصر الأولى للتفكير في الأساس الخيالي للشعر لا تقتصر على الأحكام والتصورات التي قدمها في كتاب الشعر بخصوص تشكل العمل الفني واشتغاله، بل تهم أيضا وبالأحرى المفاهيم التي كان يقارب بها ماهية الشعر ويعين من خلالها خصائصه الفنية والجمالية، والتي كانت تشتغل أحيانا بوصفها إبدالات لمفهوم التخييل الشعري. وهنا تبرز القيمة النظرية لمفهوم Mimésis الذي يترجم عادة بـ «المحاكاة».

2.2. «المحاكاة» أو التمثيل:

يحتل مصطلح «المحاكاة» في شعرية أرسطو موقعا نظريا جوهريا، إذ يمثل الخيط الناظم لتصوراته الجمالية، وقد لاحظ كثير من الدارسين أنه لم يقدم تعـريفا واضحا ودقيقا له[2]. ولعل في مجال توظيفه ما قد يفسر

(1) د. سهير القلماوي: فن الأدب، (1) المحاكاة، ص 106.

(2) د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص 90، د. عباس ارحيلة: الأثر الأرسطي، ص 204.

ذلك، ويغني عن أي تحديد؛ فخلافا لأفلاطون الذي عممه على كل الظواهر الوجودية والأنشطة الإنسانية، حرص أرسطو على حصره في مستهل كتابه: فن الشعر ضمن نطاق ضيق هو العمل الفني بمختلف أجناسه وأشكاله[1].

وتشير الدراسات الحديثة إلى أن هذا الكتاب لا يشكل إلا جزءا واحدا في المائة من تراث أرسطو الذي يقال إنه يفوق مائة وستا وأربعين مؤلفا[2]. وبالرغم من ضياع قسم هام منه، ومن كون بعض الباحثين يشككون في صحة نسبته إليه، وبالرغم أيضا من كون بعضهم يدعو إلى إعادة بناء معاني مفرداته وجمله وتراكيبه لكون أسلوبه «ترسيمي، وموجز، وغير متصل بنسق خارجي متماسك، ومتنوع الانقطاعات، والاستعادات، والتطورات المخصصة لمواضيع غير منتظرة، ومزدحم بالأقواس والتبديلات المفاجئة في بناء العبارات، ومليء بالتضمينات وبالمحذوفات والمضمرات»[3]، إلا أنه استطاع – بالرغم من كل هذا وذاك – أن يبهر الباحثين في الفكر الأدبي، وأن يجعل مفاهيم النقد الأدبي في أوربا تدور في فلكه، وتسير على هديه أكثر من ثلاثة قرون[4]، بل إن تأثيره ما زال مستمرا إلى الآن، كما يؤكد تودوروف حين يقول: «إننا لا نبالغ كثيرا إذا قلنا إن تاريخ الشعرية يتقاطع، في خطوطه الكبرى، مع تاريخ كتاب الشعر لأرسطو»[5].

والكتاب في أصله مجموعة من المذكرات والخطوط العريضة التي

---

(1) أنظر أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 3 – 5.

(2) د. إبراهيم حمادة: المدخل إلى كتاب «فن الشعر»، ضمن أرسطو: فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة، ص 3.

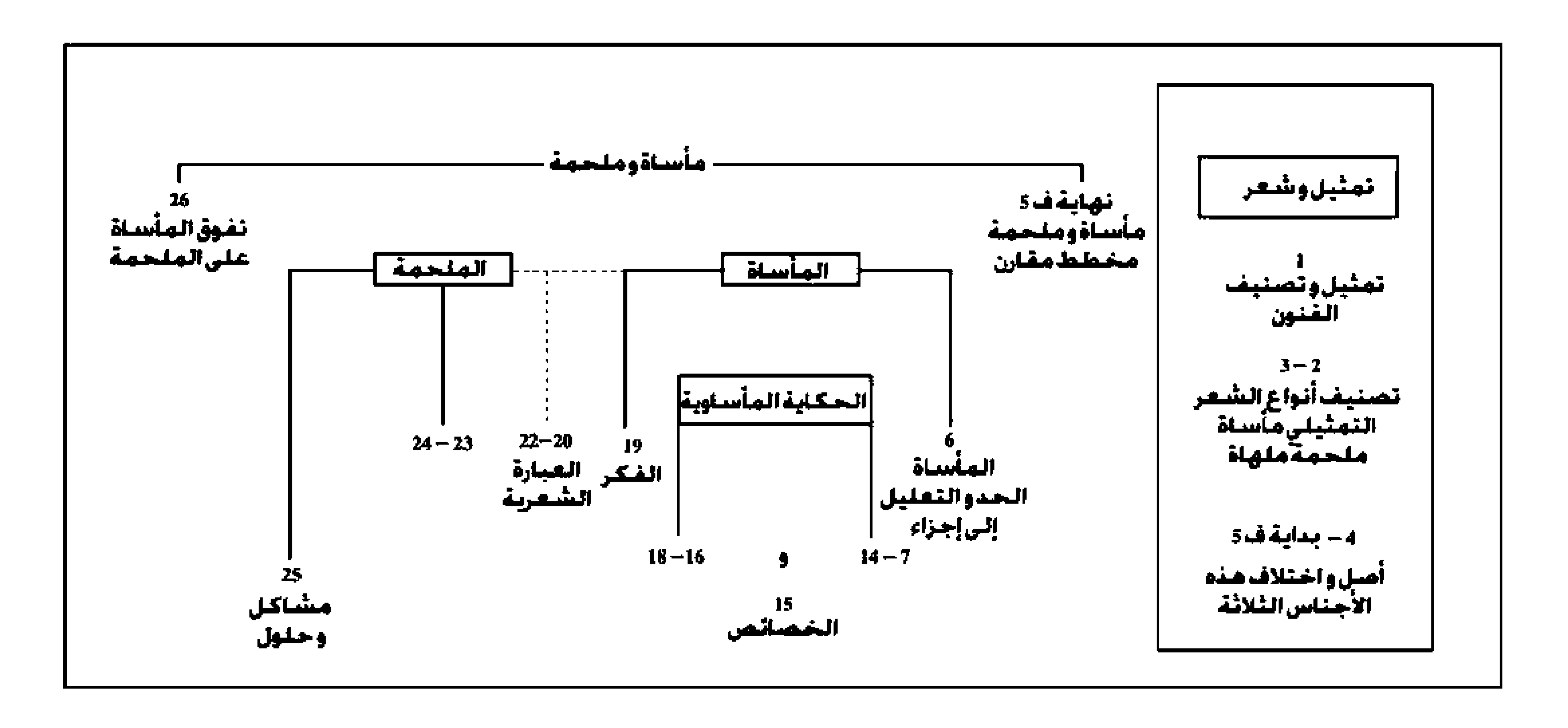
(3) T. TODOROV: Préface, in ARISTOTE: La poétique, texte, traduction, notes par: Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, p. 11.

(4) د. إبراهيم حمادة: المدخل إلى كتاب «فن الشعر»، ضمن أرسطو: فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة، ص 3 – 4.

(5) T. TODOROV: Préface, op. cit., p. 5.

كان يستأنس بها ويزيدها شرحا أثناء دروسه ومحاضراته[1]، وهو في حقيقته إجابة نظرية على رفض أفلاطون للشعر وهجومه الساخر على الشعراء، كما أنه قراءة نقدية للنصوص الشعرية والأعمال المسرحية السائدة في أثينا خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، تروم تحديد الخطوط العريضة والقواعد الكلية التي من شأنها أن تسهم في فهم طرق تشكل العملية الشعرية واشتغالها.

ويقع الكتاب في ستة وعشرين فصلا تناول فيها بالدرس والتحليل التراجيديا والملحمة، ويمكن اختصاره اقتداء بالمترجمين الفرنسيين في الجدول الآتــي:



وكما هو شأن كثير من مصطلحات كتاب الشعر التي يلفها الغموض

(1) وفي السياق نفسه يقول بدوي: «إن تطور الأدب الأوربي الحديث كان يسير جنبا إلى جنب وفقا للتأويلات التي تواردت على هذا الكتاب [أي فن الشعر] ومدى اتباعه أو التمرد عليه». د. عبد الرحمن بدوي: بمناسبة الذكرى الألفية للشيخ الرئيس، ضمن ابن سينا: الشفاء، المنطق، 9- الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 5.
عبد الرحمن بدوي: تصدير عام، ضمن أرسطو: فن الشعر، تر وتح: عبد الرحمن بدوي: ص 38.

واللبس، والتي تمثل مجالا خصبا لاختلاف القراءات وتباينها، يثير الارتباط النظري لمصطلح *Mimésis* ومجاله التطبيقي في الشعرية الأرسطية العديد من الأسئلة الشائكة والإشكالات العميقة التي تجعل الحاجة إلى شـرحه وتحديده متـزايدة باستمرار؛ فهـذه الكلمة التي اصطلح على ترجمتها بـ«المحاكاة» و«التقليد» تتضمن في استعمالاتها القديمة معاني: العرض وإعادة العرض والخلق من جديد[1]، وتعتبر أداة واصفة للشعر المسرحي ومحددة لخصائصه الفنية والجمالية. وهنا تبرز أهمية الحفريات التي أنجزها صاحبا الترجمة الفرنسية الحديثة لكتاب الشعر، والتي انتهت بهما إلى التأكيد - ونشاطرهما الرأي في ذلك - أن أرسطو يستعمل مصطلح *Mimésis* بمعنى "التمثيـل *la représentation*"[2]، ويؤكد هذا الأمر كتاب إريك أورباخ الذي يوحد عنوانه بين مصطلحي المحاكاة والتمثيل: المحاكاة - تمثيل الواقع في الأدب الغربي[3]، كما يدعمه أيضا جيرار جنيت بكتابه: التخييل والأسلوب الذي اقترح فيه ترجمة مصطلح *Mimésis* بالتخييل *Fiction*[4].

لقد تابع المترجمان مختلف استعمالات المصطلح بما في ذلك المصطلحات المماثلة له على مستوى الجذر الاشتقاقي، فخلصا إلى أنها «تتجذر داخل شكل من التمثيل بالمعنى المسرحي للكلمة»[5]، وأن الفعل

---

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص 61، هـ (10).

(2) ARISTOTE: La poétique, texte, traduction, notes par: Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Introduction, p. 20.

(3) E. AUERBACH: Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, 1946, (trad. Fr, Gallimard, 1968).

(4) G. GENETTE: Fiction et diction, p. 17.

(5) ARISTOTE: La poétique, texte, traduction, notes par: Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Introduction, p. 17.

الإنساني بوصفه موضوعا أخلاقيا يظل موضوع «المحاكاة» بمختلف أنواعها وأساليبها، ومحور اشتغالها[1]. ويفسر هذا الأمر إخراج أرسطو الشعر الغنائي من تفكيره النظري، نظرا للارتباط الوظيفي لمصطلح «التمثيل» بالمجال المسرحي، كما أن الخصوصية الفنية للحكاية الشعرية، والتي تقوم أساسا على عرض أفعال الناس في قالب تشخيصي وبأسلوب حكائي دفعاه إلى إهمال الشعر الغنائي، لأن « الغنائية تستبعد المسافة المحاكية التي تسمح وحدها ببناء حكاية مطهرة؛ و لأنها تفتقر (...) إلى سعة الخيال»[2].

معنى ذلك أن «المحاكاة الشعرية» التي تحظى لديه بقيمة جمالية خاصة هي تلك التي تمثل الأفعال الإنسانية باللغة، وتعرضها في بنية حكائية مرتبة ترتيبا نسقيا تترابط فيه الوقائع وفقا لمنطقي الضرورة أو الاحتمال، وتسعى بالحكاية التي تسردها وبطريقة عرضها وتشخيص أفعال أبطالها وانفعالاتهم إلى تطهير النفس الإنسانية[3].

وإذا كان المترجمان الفرنسيان يؤكدان أن المقابل النظري الملائم لكلمة *Mimésis* ليس هو المحاكاة بل التمثيل، فإنهما ينبهان على أن أرسطو يستعملها بمعنى المحاكاة في مقامين اثنين تدل فيهما على: «تقليد نموذج معين»، في المقام الأول، يشير النموذج المقصود إلى الذات الفاعلة في النشاط الفني[4]؛ أما في المقام الثاني، فيتعلق باللغة الشعرية التي تحاكي الكلام الشائع والمألوف الذي يجري في لغة التخاطب اليومي، ويستعمل هذا النوع من المحاكاة في «الشعر الإيامبي»[5].

(1) ARISTOTE: La poétique, op. cit., pp. 18-19.

(2) Ibid p. 21.

(3) Ibid..

(4) Ibid, op. cit., p. 87, p. 266, n (5).

(5) Ibid, p. 117, pp. 367-368, n (10).

تكمن أهمية مصطلح التمثيل وفاعليته في كونه يشكل العمود الفقري للظاهرة الفنية والعلامة الفارقة لأجناسها وأنواعها؛ فالشعر والرسم والموسيقى والرقص كلها فنون تقوم على التمثيل (أو «المحاكاة») إلا أنها تختلف عن بعضها بالوسائل التمثيلية والأساليب التعبيرية والإيحائية التي يعتمدها كل واحد منها. يقول أرسطو بهذا الخصوص[1]: «الملحمة والمأساة،بل والملهاة والديثرمبوس، وجل صناعة العزف بالناي والقيثارة، هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها،لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز»[2].

فـ «المحاكاة» هي جوهر كل الفنون الجمالية وأداة التمييز بينها، لأن طبيعة كل واحد منها ونوعه تتحددان بحسب مادة «المحاكاة» الفنية وموضوعها وأسلوبها الإيحائي. ولذلك فكل الفنون السالفة «تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معا أو تفاريق»[3]؛ فالموسيقى «تحاكي» بالإيقاع والانسجام وحدهما، والرقص «يحاكي» بالإيقاع دون الانسجام، بينما يستخدم الشعر تلك الوسائل كلها[4].

وتتجلى الخاصية «المحاكية» أو التمثيلية للموسيقى والرقص التي تمكنها من تشخيص الطبائع والأفعال والانفعالات من خلال طريقة «تشكيل» الإيقاعات وتصويرها بحركات الجسد. ومعلوم «أن اليونان

---

(1) شواهد كتاب أرسطو: فن الشعر، مأخوذة عن الترجمة التي أنجزها عبد الرحمن بدوي، وللتنبيه على أن مصطلح المحاكاة لا يؤدي بدقة المعنى الذي قصده أرسطو والذي يدل على التشخيص والتمثيل في مجال المسرح سنعمد على وضعه بين مزدوجتين.

(2) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 3 – 4.

(3) نفسه، ص 5.

(4) نفسه.

كانوا يربطون بين الطبائع بوصفها هيئات ثابتة للأفراد، وإيقاعات الرقص والموسيقى»[1]. ويبدو هذا الأمر بوضوح في بحوث أفلاطون وأرسطو الموسيقية[2]. إلا أن «المحاكاة» لا تشمل كل أنواع الرقص والموسيقى بل أكثرها، وهذا ما تشير إليه كلمة «جـل» الواردة في النص أعلاه[3].

وإذا كان أرسطو يعتبر «المحاكاة» أو التمثيل مكونا نوعيا مميزا للحكاية الشعرية ومحددا لجوهرها الجمالي، فليس لأنه يرى أن الشعر أساسا مقالة محاكية[4] «*Un traité de mimétique*» فحسب، بل لكي يميزه عن النصوص المنظومة: «على أن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن، فيسموا البعض شعراء إيليجيين والبعض الآخر شعراء ملاحم، فإطلاق لفظ «الشعراء» عليهم ليس لأنهم يحاكون، بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن. والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا: ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرا، والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا»[5].

لا تتحقق الشعرية إذن بمجرد نظم الكلام في وزن عروضي، وإنما بابتكار مواضيع جديدة وحكايات بديعة تستشرف الممكن والمحتمل ولا ترتهن بالكائن والعيني فقط. وإذا كانت هذه هي نقطة الاختلاف بين الشعر والتاريخ، فإنها تؤكد الطابع الابتكاري للقول الشعري وقيمته الجمالية: «إن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر

---

(1) ARISTOTE: La poétique, op. cit, p. 145, n (4).

(2) Ibid, pp. 147-148, n (6).

(3) Ibid, p. 144, n (2).

(4) Ibid, p. 155, n (10).

(5) أرسطـو: فـن الشعـر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 6.

يرويها نثرا (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا سواء كتب نظما أو نثرا). وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع»[1].

وفي رأي بوتشر أن أرسطو كان يستشعر – بتأكيداته المتوالية والمتنوعة على القيمة الأدبية لـ«المحاكاة» – حاجة قوية إلى ضرورة توسيع المحتوى الدلالي لكلمة شاعر لكي تشمل كل ممثل بالكلام نثرا كان أو نظما «بل إنه كاد يقترب من حافة النظرية التي تلغي دور الوزن في الشعر، وتركز على الخصائص التخيلية وحدها، وهو أمر لم ينقذه منه – فيما يرى بوتشر أيضا – إلا احترامه للتقاليد اليونانية التي كانت توحد بين الشعر والموسيقى، ولا تفصل بين الشاعر والموسيقار»[2].

ولذلك فقد اعتبر أن القيمة الجمالية للتمثيل وفاعليته الإيحائية لا تتحققان في الأثر الشعري بمعزل عن المكون الإيقاعي، لأن الشعر غير قابل للتشكل ولا حتى للتفكير فيه «خارج الكلام الإيقاعي الذي يعني الوزن»[3]. ويرجع الترابط بين الموسيقى والشعر إلى الشعرية اليونانية التي كانت تضع الشعر إلى جانب فني الرقص والغناء، وتعده تعبيرا جماليا مشتقا منهما، وهذا ما يؤكده بقوله: إن «في الغناء والشعر قرابة تمتد أواصرها إلى نفوسنا»[4].

وإذا كان للعمل المسرحي أثر قوي في تأكيد هذه الفكرة، لكون تشخيص الأفعال وتمثيل الانفعالات والطبائع المرتبطة بها وإثارتها في

---

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 26.

(2) S.H. Butcher, Aristote's theory and fine Arts, p. 148.
نقلا عن د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 145.

(3) ARISTOTE: La poétique, op. cit., p. 150, n (7).

(4) أرسطو: في السياسة، تر: الأب أوغسطينس برباره البولسي، ص 437.

النفس لا يتحقق فيه بمعزل عن توظيف الإيحاءات الفنية للأنغام الموسيقية والكلام الملحن، فقد ظل أرسطو ينظر إلى «الإيقاعات» الموسيقية في الشعر باعتبارها مجرد محسنات شكلية تضفي عليه قيمة فنية، إذ جوهر الشعر في تصوره هو خلق عوالم جمالية جديدة وابتكار موضوعات مغايرة لكل ماهو مألوف ومعروف، ومن هنا فقد شبه عمل الشاعر بعمل الرسام وكل منتج للصور، وذلك في قوله: «لما كان الشاعر محاكيا، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون»[1].

تتحدد حقيقة عمل الشاعر في طبيعته التخييلية التي تتراوح بين عمليتين إبداعيتين: تمثيل الأفعال والأخلاق كما هي في الواقع أو كما كانت في الماضي؛ أو تمثيلها كما يجب أن تكون. وقد فتح أرسطو بذلك النقاش حول طبيعة العلاقة بين الشعري والواقعي وحدودها، فأدى ذلك أحيانا إلى إثارة قضية الصدق والكذب في الأدب. وبالرغم من محاولته تجاوز هذه القضية وعدم إيلائها أهمية كبيرة، إلا أنه وجد نفسه مضطرا لمقاربتها في معرض تمييزه بين مستويات التخييل الشعري وضروبه؛ فقد أكد في البداية أن طبيعة عمل الشاعر تقتضي أن يصور الأشياء كما يتمثلها أو «كما يجب أن تكون» حسب عبارته، وليس مطلوبا منه بعد ذلك إلا أن يحرص على صياغة حكايته على أسس جمالية مبدعة تمكن من خلق المتعة لدى المتلقي، بحيث تطهره من الانفعالات السلبية. وإذا كان قد قبل هنا الأشعار التي تتوسل - في تمثيل الأفعال الإنسانية - بأمور مستحيلة، فإنه سيشترط ذلك بتحقيق الغاية التخييلية التي يسعى إليها الشعر، وهذا ما يتضح من قوله: «إن وجد في

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 71 - 72.

الشعر أمور مستحيلة، فهذا خطأ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغنا الغاية الحقيقية من الفن (لأن هذه الغاية قد بانت)، وإذا كان هذا الجزء أو ذاك من القصيدة قد أصبح عن هذا الطريق أبدع وأروع (...) ومع ذلك فإذا كان تحصيل الغاية ممكنا، على نحو أفضل أو مساو، مع احترام الحقيقة، فإن هذا الخطأ لا يمكن اغتفاره، إذ ينبغي ألا يكون هناك أدنى خطأ ما استطعنا إلى ذلك سبيلا»[1].

يميز أرسطو هنا - في معرض حديثه عن طبيعة التخييل الشعري وحدوده - بين ثلاثة مستويات من الإبداع الشعري: الاختلاق الإمكاني، وهو مستوى يفضله لكونه يحقق الغاية التخييلية للشعر؛ والاختلاق الامتناعي، وهو مستوى يشترط قبوله بتعذر إيجاد ما يسعف الشاعر في الضرب السابق؛ والاختلاق الاستحالي، وهو مستوى يرفضه البتة، لكونه يعيق تحقق الغاية الجمالية التي يطمح إليها العمل الشعري: أي التطهير. ولا مجال للحديث هنا عن أي تضارب في موقفه، لكونه ينطلق من تصور هام مؤداه: أن غاية الشعر لا يمكن أن تتحصل ما لم يستطع الشاعر أن يخلق لدى المتلقي «وهم المشابهة»، فيقنعه بإمكان تحقق الأحداث التي يمثلها، إذ شرط التطهير رهين باندماجه في السياق التخييلي للحكاية، وهو ما لا يمكن أن يحدث لدى المتلقي لو استشعر أنه إزاء «كذب مفضوح».

وإذا كانت طبيعة الحكاية الشعرية ومضمونها وما يصاحبها من إيقاعات موسيقية تندرج في هذا الإطار، فإن ذلك لا يتم بمعزل عن طبيعة «العبارة L'expression» الموظفة، إذ الشعر استخدام نوعي للغة أساسا، ويتوسل بأسلوبه التعبيري لإثراء العوالم الإيحائية والأحداث الخيالية التي يشخصها، ولذلك يؤكد أن العوالم التي يشكلها الشاعر: «إنما يصورها

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 72.

بالقول، ويشمل: الكلمة الغريبة، والمجاز، وكثيرا من التبديلات اللغوية، التي أجزناها للشعراء»[1].

فإذا كانت الإيقاعات والألحان هي وسيلة الموسيقي في التمثيل الفني، وإذا كانت الألوان والأصباغ هي وسيلة الرسام، فإن اللغة هي وسيلة الشاعر. بيد أن لغة الشعر تختلف بنية ومضمونا عن لغة التواصل اليومي، لأن الشاعر يشتغل على اللغة ذاتها، ويوظف ما تتضمنه من محسنات بديعية ومجازات فنية ليرقى بها عن اللغة الطبيعية، وليعبر من خلالها عما لا يمكن التعبير عنه إلا مجازا وبالانزياح عن الأساليب المعتادة في التعبير[2]. ومن ثمة، تغدو اللغة الشعرية وسيلة للرقي بالتواصل من مستواه العادي والمبتذل إلى المستوى الجمالي، حيث تكف عن قول الأشياء بعبارات معهودة لتقول أشياء جديدة بعبارات جديدة أيضا، لأن الشعر في جوهره خطاب غريب ليس في موضوعاته فحسب، وإنما في طريقة تعبيره عن تلك الموضوعات أيضا، ومن غرابته يكتسب جماليته وقوته التأثيرية، وإلى ذلك يشير بقوله: «ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة، لأن الناس تُعْجَب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسر ويمتع، وفي الشعر كثير من الأمور تفضي إلى هذا، وفيه يكون ذلك مناسبا، لأن الموضوعات والأشخاص الذين يتناولهم الشعر خارجة عن المألوف»[3].

وفي رأيه تعتبر المحسنات الأسلوبية، وخاصة الاستعارة، وسيلة الشاعر لإضفاء الغرابة والتجديد على لغته، وبالرغم من كونه يعتبرها صفة جوهرية للغة الشعرية تميزها عن سائر ضروب القول الأخرى، إلا أنه يؤكد أن توظيفها ليس كفيلا بمنح القول صفة الشعرية، إذ لابد من إجادتها

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 72.

(2) نفسه، ص 61.

(3) أرسطو: فن الخطابة، تر: د. عبد الرحمن بدوي، ص 196.

والبراعة في إبداعها وحسن استخدامها، وفي ذلك يقول: «من المهم إذن حسن استخدام كل ضرب من ضروب التعبير التي تحدثنا عنها من أسماء مضاعفة مثلا أو كلمات غريبة، وأهم من هذا كله البراعة في المجازات، لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير، بل هي آية المواهب الطبيعية؛ لأن الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشباه»[1].

يكتسي هذا النص أهميته من كونه يجعل القدرة على الإبداع رهينة «الإجادة في المجازات»، ويعتبر أن ملكة تشكيل المجازات والتفوق فيها علامة دالة على الفطرة الشعرية ورهافة حس الشاعر وتهيئه النفسي والغريزي للإبداع، إذ إنها صفة لصيقة بذات الشاعر، تولد وتنمو معه، ولا يمكن بتاتا اكتسابها أو تعلمها من الغير، لكونها «تقوم على «النظر» ولا أحد يمكنه أن ينظر بعيني غيره»[2]. بيد أن الشاعر لا يتميز بقدرته على رؤية الجمال واستشعاره، أو بتمثله لأشياء غريبة وجديدة تظل محجبة عن الإدراك العادي والسطحي للعالم فحسب، ولكنه يتميز أيضا بقدرته على تشكيل ما يراه ضمن بنية أسلوبية يتناغم فيها الصوت والتركيب والدلالة مع موضوع الحكاية وغايتها الجمالية، ومن هنا اكتسب الشعراء شهرتهم وتميزهم: «كما هو طبيعي كان الشعراء أول من نهضوا بالأسلوب، ذلك لأن الكلمات محاكيات، وكذلك الصوت كان عتيدا جاهزا، وهو أحسن الأجزاء صلاحية للمحاكاة [أي التمثيل] (...) ولما كان الشعراء بدا أنهم إنما نالوا شهرتهم عن طريق أسلوبهم، على الرغم من أن أقوالهم كانت خاوية من المعاني، فإن أول أسلوب وجد، هو الأسلوب الشعري»[3].

---

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 64. أنظر أيضا أرسطو: فن الخطابة، تر: د. عبد الرحمن بدوي، ص 203.

(2) ARISTOTE: La poétique, p. 366, n (9).

(3) أرسطو: فن الخطابة، تر: د. عبد الرحمن بدوي، ص 195.

يشكل الأسلوب الشعري وفق هذا التصور أول تعبير جمالي حاول الإنسان أن يحرر به لغته اليومية من ضيق معانيها وابتذال أساليبها، فارتقى بها من خلاله إلى مستوى إيحائي أجمل يمكنه من نقل رؤاه الفنية والتعبير عن أحاسيسه الوجدانية. ومن الجدير بالملاحظة هنا أن اعتباره الأسلوب الشعري أول أسلوب وجد، وتأكيده أن المجازات «هي آية المواهب الطبيعية» في نص سابق يندرج ضمن تصور أشمل يروم تفسير الشاعرية وبيان كيفية ظهور الشعر، وهي قضية مركزية في الشعرية اليونانية ككل حاول أفلاطون إرجاعها إلى قوى غيبية كما رأينا في السابق، وسعى أرسطو إلى تفسيرها بشكل علمي، إذ عدها أمرا طبيعيا مرتبطا بالغرائز النفسية والقوى الذهنية للذات، وفي هذا الإطار يقول: «ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي: فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية)، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة (...) وسبب آخر هو أن التعلم لذيذ: لا للفلاسفة وحدهم، بل أيضا لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير. فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدل عليه (...) فلما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا، شأنها شأن اللحن والإيقاع (...) كان أكبر الناس حظا من هذه المواهب، في البدء، هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشعر»[1].

يعتبر انشداد الإنسان غريزيا إلى «المحاكاة» أو التمثيل بالأحرى أحد العوامل الأساس التي تحكمت في ظهور الشعر، فقد «(...) كان أكبر الناس حظا من هذه المواهب، في البدء، هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشعر»، والمقصود بكلمة «المواهب» هنا مجموع

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 12 - 13.

وسائل المحاكاة من ألحان وإيقاعات وأساليب لغوية جمالية، وخاصة أساليب المجاز التي اعتبرها كما رأينا في السابق «آية المواهب الطبيعية»، لكونها الوسيلة التي يعبر بها الإنسان عن رؤاه الفنية، والتي تنم عن طبيعته الغريزية، ولا أدل على ذلك في رأي أرسطو من كون كل الناس يستعملون المجازات في أحاديثهم[1].

ولا ينفصل الحديث عن الأساس الغريزي للشعر وجوهره الطبيعي عن التساؤل بخصوص مصدره، إذ القول إن الشعر نشأ عن موهبة طبيعية لا يشكل إلا جزءا من الجواب عن إشكال كبير ودائم اختزله في القوس الأول من كتابه بقوله: إن كل أنواع المحاكاة تشكل إما « (بفضل الصناعة أو بفضل العادة)»[2]، وهو الإشكال الذي استعاده بصيغة مغايرة في سياق آخر، حيث قال: «إن فن الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة، أو ذوي العواطف الجياشة؛ فالأولون أكثر تهيؤا للتكيف مع أحوال أشخاصهم، والآخرون أشد استسلاما للنوبات الجنونية الشعرية»[3].

يميز أرسطو في هذا السياق بين مصدرين للشعر: الأول خارجي لا تدخل فيه للشاعر، ويتلقاه بشكل سلبي؛ والثاني داخلي لأنه يرجع إلى ذات الشاعر ويصدر عنها، ومن الجدير بالملاحظة أنه يأخذ – في طرحه سؤال مصدر الشعر – من أفلاطون تعليله اللاعقلي الذي يرجعه إلى «ربات الفن»، إلا أنه يتساءل – بموازاة ذلك – عن دور الفن في الإبداع الشعري؛ إذ إلى ماذا ترجع شاعرية هوميروس، هل بفضل «معرفته بأسرار الفن أو بفضل عبقريته ؟»[4]، وتنم مقاربة أرسطو لهذه القضية عن موقف يحاول تخليص

---

(1) أرسطو: فن الخطابة، تر: د. عبد الرحمن بدوي، ص 197.
(2) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 4.
(3) نفسه، ص 49.
(4) نفسه، ص 25.

«ظاهرة الشاعرية» من التفسير المبتور بأحادية «غيبية»، إذ في تصوره أنها فعل إرادي ناتج عن مهارات وقدرات مكتسبة إما« (بفضل الصناعة أو بفضل العادة)»[1] كما يوضح في القوس الأول من كتابه. ولعل مما يؤكد ذلك ربطه بين المضمون الشعري والطبيعة النفسية والخلقية للذات الشاعرة، وذلك في قوله: « ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء: فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء؛ وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا «الأهاجي»، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح»[2].

يتبين هنا أن أرسطو لم يكتف بتقديم تصور حول نشأة الشعر، بل حاول تفسير تطوره وتنوع أساليبه ومواضيعه، وفي هذا الإطار رأى أن اختلاف الأخلاق الإنسانية والطبائع النفسية بين نبيلة وخسيسة انعكس على بنية الشعر مما أدى إلى ظهور جنسين شعريين: جنس نبيل وآخر خسيس، وانقسم تبعا لذلك الشعراء إلى طبقتين يمثل كل واحدة منهما جنسا معينا. وبالرغم من تأكيده وجود ارتباط بين الجنس الشعري والطبيعة النفسية للشاعر إلا أنه يقيمه ضمن حدود التشابه ولا يصل به إلى حد التماثل والتطابق[3]، ذلك لأن الشاعر - ويقصد هنا الممثل - الذي يشخص الأفعال النبيلة ليس بالضرورة نبيلا، كما أن ذلك الذي يشخص الأفعال الخسيسة ليس حتما خسيسا، فهم « إنما يحاكون أفعالا، أصحابها هم بالضرورة إما أخيار أو أشرار، لأن اختلاف الأخلاق يكاد ينحصر في هاتين الطبقتين، إذ تختلف أخلاق الناس جميعا بالرذيلة والفضيلة»[4].

ويجد انقسام الشعر وفقا لاختلاف الأخلاق وتباين الطبائع تفسيره

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 4.

(2) نفسه، ص 13.

(3) ARISTOTE: La poétique, op. cit., p. 168, n (6).

(4) المصدر السابق، ص 7 - 8.

في بنية المجتمع الإغريقي الذي يتكون من طبقتين متقابلتين: طبقة الأحرار والمثقفين، وتتمثل في النبلاء والساسة والفلاسفة؛ وطبقة العامة والعبيد، وتتمثل في الحرفيين والمأجورين والجنود[1]، ولذلك وجد نوعان منه: التراجيديا التي تمثل الأفعال النبيلة؛ والكوميديا التي تمثل الأفعال الخسيسة. وخلافا لما يعتقد لا يشير أرسطو بأي شكل من الأشكال إلى أن التراجيديا تخص الجمهور الفاضل، وأن الكوميديا تخص الجمهور الخسيس[2].

وسواء بالنسبة إلى التراجيديا أم الكوميديا تنشد الحكاية الشعرية - بطريقة تشكلها وانتظام أساليبها - تحقيق غاية جمالية واحدة هي: التطهير *Katharsis*، وهو فعل لصيق بمفهوم "المحاكاة" عنده، وقد شابه الكثير من الغموض والتعقيد[3]، ومثل مصدرا لجدل طويل وتأويلات مختلفة ومتباينة بين شراحه منذ القرن السادس عشر وحتى الآن[4]، ويقصد به في التراجيديا التأثير النفسي والأخلاقي الذي تمارسه على المتلقي، ويتراوح هذا التأثير بين الشفقة على مصير البطل أو الخوف من ملاقاة المصير نفسه: « فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من

---

(1) يقول أرسطو في هذا الإطار: « بما أن الحضور صنفان، منهم الأحرار المثقفون، ومنهم السوقة المؤلفون من الصناع والأجراء ومن آخرين يحاكونهم، فإنه لا بد أن تخصص لأمثال هؤلاء مباريات ومشاهد تريحهم وتشرح صدورهم (...) فكل يستطيب ما يلائم طبعه.» في السياسة، تر: أوغسطينس برباره البولسي، ص 444.

(2) ARISTOTE: La poétique, op. cit., p. 167, n (6).

(3) عبد الرحمن بدوي: تصدير عام، ضمن أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 49.

(4) أرسطو: فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة، ص 102، هـ (12). أنظر بهذا الخصوص المقاربة الجيدة والمتميزة التي قدمها المترجمان الفرنسيان:

.ARISTOTE: La poétique, op. cit., p. 189, n(3).

هذه الانفعالات»[1].

ويعد التطهير خاصية فنية تسم جمالية التراجيديا وتحكم طرق انتظام أجزائها وأحداثها، وتتحدد غايته الجوهرية في إثارة انفعالات الرحمة والخوف في نفس المشاهد لتخليصه من آثارها السلبية[2]، لأن «المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت، بل اللذة الخاصة بها (...) التي تهيؤها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة»[3].

والتطهير بوصفه استجابة جمالية للمتلقي تتم على المستوى النفسي لا يمكن أن يتحقق إلا بواسطة الأجزاء الستة التي تكون البنية التمثيلية للحكاية المأساوية، وهي«الخرافة، والأخلاق، والمقولة، والفكر، والمنظر المسرحي، والنشيد»[4]. وتؤدي الموسيقى - أو النشيد حسب عبارته - مقارنة بالمكونات الأخرى وظيفة تأثيرية أكبر، لأنها تمتلك قدرة قوية على إثارة انفعالي الرحمة والخوف في النفس وتطهيرها منها. وهذا ما ألمح إليه أرسطو حين قال: «ومن بين سائر الأجزاء التأليفية يحتل النشيد (صناعة الصوت) المقام الأول بين التزيينات»[5].

وقد سبق أن أشار في كتابه: في السياسة إلى أن القيمة الجمالية للموسيقى تكمن في قدرتها على تهذيب النفس وتطهيرها من الانفعالات الشديدة التي تكون لها انعكاسات سلبية على النفس «كالشفقة والجزع والتهيج العاطفي»[6]، وأكد ضرورة استثمار طاقتها التأثيرية في التأليف

(1) أرسطـو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 18.
(2) ARISTOTE: La poétique , op. cit., p. 189, n (3).
(3) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 38.
(4) نفسه، ص 20.
(5) نفسه، ص 22.
(6) أرسطو: في السياسة، تر: الأب أوغسطينس برباره البولسي، ص 443.

المسرحي لتهديء روع نفوس المتفرجين، وشحن عزائمهم، ودفعهم إلى نشدان الكمال والفضائل الخلقية[1].

وسواء في الموسيقى أم الشعر، يشي المحتوى الدلالي لمصطلح التطهير وبعده الوظيفي بملامح ذات أساس طبي، وهو ما يستشف من كلمات «العلاج» و«التهديء» و«الدواء» الواردة في مقاربة أرسطو له[2]. ولئن كان هذا الأمر قد حذا بأشهر مؤرخي النقد مثل آبركرومبي وديتش وهايمن إلى أن ينبهوا على الأصول الطبية للمصطلح، فإنه يكشف أن المأساة هي«العلاج الذي يستطيع به شاعر المآسي أن ينظف نفوس سامعيه ويعيدهم إلى العاطفة الصحيحة بطريقة التطعيم»[3].

ويجد النسب الطبي لهذا المصطلح تفسيره في البيئة الطبية التي نشأ فيها أرسطو، إذ كان والده طبيبا، وقد ولدت فيه مهنة أبيه شغفا حادا بهذا المجال العلمي[4]، كما أن السياق النظري الذي تندرج ضمنه قضية التطهير الشعري هو الرد على أفلاطون الذي هاجم الشعراء والموسيقيين لكونهم يفسدون في تصوره الأخلاق والطبائع، فدافع خلافا له عن الوظيفة الأخلاقية والتربوية التي يؤدونها[5].

---

(1) أرسطو: في السياسة، تر: الأب أوغسطينس بربارة البولسي، ص 444.
(2) نفسه، ص 443.
(3) آبركرومبي: قواعد النقد الأدبي، تر: عوض محمد عوض، ص 124، نقلا عن د.عباس ارحيلة: الأثر الأرسطي، ص 210.
(4) د. عباس ارحيلة: الأثر الأرسطي، ص 209.
(5) د. شكري عزيز الماضي:في نظرية الأدب، ص 43 – 44، نقلا عن د. عباس ارحيلة: الأثر الأرسطي، ص 293.

خاتمة الفصل

يستخلص مما سبق أن مقاربتي أفلاطون وأرسطو للعملية الشعرية كانت تتم من أربع جهات: من جهة علاقتها بالمبدع، ومن جهة تفاعلها مع الواقع الموضوعي، ومن جهة بنيتها الداخلية ومكوناتها النصية، ثم من جهة تأثيرها في المتلقي. ذلك أن الشعر بنية متماسكة ومتفاعلة من العلاقات الأسلوبية والتركيبية والإيقاعية، وهو استجابة وجدانية لإلهام ربات الفن أو تعبير عن رؤى الشاعر الجمالية للعالم الخارجي من خلال محاكاة ظواهره وأشيائه المادية وتمثيل الأفعال والطباع الإنسانية، وكل هذا يتم بغاية تطهير المتلقي من أهوائه الطائشة وانفعالاته السلبية، وحثه على نشدان الكمال العقلي والفضيلة الخلقية.

وإذا كانت العلاقة بين هذه المستويات الأربعة التي تحدد العملية الشعرية مترابطة ومتفاعلة، فإن المستويات الثلاثة الأولى تعتبر وسائل فنية لتحقيق المستوى الرابع؛ أي أن البنيات النصية والأساليب الإيحائية والتمثيلية والرؤى الإبداعية للشاعر تسعى كلها إلى أن تؤثر في المتلقي على المستوى النفسي والسلوكي، ولذلك فهي تتشكل بالصورة التي تناسب موضوع التمثيل الشعري، وتمكن من حصول تلك الغاية.

ويلاحظ أن أفلاطون وأرسطو «أغفلا» ربط العملية الإبداعية بالقوى الذهنية للشاعر وملكاته الإدراكية، فلم يتحدثا - حيث كان يجب أن يفعلا - عن الخيال بوصفه ملكة للإبداع الفني. وقد حال بين أفلاطون وبين هذا الأمر تفسيره الغيبي للشاعرية؛ أما أرسطو فقد حال بينه وبين ذلك النزوع التجريبي لأبحاثه التي كانت تعنى بمعالجة ظواهر الأشياء وتجلياتها وتغفل

جانبها الباطني، وهـذا ما جعله يقتصـر في دراسته للخيال على بحث جانبه الإدراكي فحسب.

كما يلاحظ أيضا أن التصورات الجمالية للشعرية اليونانية كانت وليدة بنية المجتمع الإغريقي؛ إذ تأثر تقسيم الشعر إلى تراجيديا وكوميديا بتقسيم الطبقات الاجتماعية في أثينا إلى طبقة الأسياد والنبلاء، وطبقة العامة والعبيد، وكان كل جنس شعري يمثل الأفعال والطباع الخاصة بكل طبقة. وكل إغفال لهذا الأمر من شأنه أن يحول دون إدراك الأساس النظري لمفهـوم «المحاكاة» أو التمثيل *Mimésis* في الشعرية اليونانية.

ويجدر التساؤل هنا: كيف قرأ الفلاسفة المسلمون كتاب الشعر الأرسطي؟ وما مدى وعيهم بمرجعيته النظرية وأصوله الحضارية؟ وإلى أي حد أثرت طبيعة ذلك الوعي على تمثلهم للجوهر الجمالي للشعرية اليونانية؟ وكيف نقلوا تصوراته النظرية ومصطلحاته المركزية وخاصة مصطلح "المحاكاة" من السياق الجمالي الذي يرتبط بالمسرح إلى مجال الشعر الغنائي الذي لم يكن موضوع بحث أرسطو ولا تفكيره؟ ثم ما نوع إسهامهم في التنبيه على الخاصية التخييلية للعملية الإبداعية؟

الفصل الثاني

تشكل مفهوم التخييل
في النصوص الفلسفية العربية الأولى
(من الكِندي إلى القُنائِي)

تمهيد

تكتسي النصوص الفلسفية العربية الأولى التي نقلت المفاهيم والتصورات الجمالية والميتافيزيقية اليونانية من سياقها الثقافي الأصلي إلى اللغة والفكر العربيين أهمية خاصة ومميزة، لأنها تؤشر على بداية تفاعل الثقافة العربية مع الفلسفة اليونانية واحتكاكها بها.

وكما هو شأن كل تفاعل بين منظومتين ثقافيتين مختلفتين، على مستوى المنطلقات الفكرية والخلفيات المذهبية والعقائدية، كان الاحتكاك بين الثقافة العربية والفلسفة الهيلينية يعني - ويستلزم في الآن نفسه - الانتقال باللغة والفكر من مستوى تعبيري متداول، ونشاط ذهني مألوف إلى آخر جديد يختلف كليا عن السابق، وينفتح من ثمة على مصطلحات وأنساق مفهومية غير مفكر فيها من قبل، وأسئلة أنطلولوجية وميتافيزيقية غير مطروحة سلفا.

وإذا كان هذا الأمر قد مثل فرصة كبيرة لتطوير الفكر العربي القديم، وإغنائه بآليات اصطلاحية، وطرق مغايرة للنظر إلى الأشياء والظواهر في علاقتها بعضها ببعض، وفي علاقتها بالإنسان، فإنه شكل أيضا أول لحظة حقيقية لامتحان قدرة اللغة العربية والفكر الإسلامي على احتواء مختلف الأنشطة الذهنية والثقافية للعجم، ومواكبة مجمل الأنساق النظرية والمفهومية الواردة على العرب، وذلك من خلال تمثلها ذهنيا وتسميتها لغويا. وهذا أمر ضروري للحضارة العربية الإسلامية الناشئة لتأكيد هيمنتها وتفوقها في شتى المجالات على غيرها من الحضارات الأخرى آنذاك.

ولئن كان انفتاح العرب على الثقافة اليونانية وحرصهم على نقل

تراثها الفكري قد انطلق في البداية بغاية توظيف آليات التحليل المنطقي التي توفرها فلسفتها لـ«مكافحة النحل والإيديولوجيات التي كانت تحارب الإسلام، وتريد الإطاحة بالدولة العربية»[1]، فإن السؤال الذي يطرح نفسه على الباحث في الأدب: هل كانت عناية العرب والمسلمين بنقل شعرية أرسطو تحكمها حاجة مماثلة لتلك التي دفعتهم إلى الاستعانة بمنطقه؟ وبعبارة أخرى هل كان يروم انفتاحهم على الشعرية الأرسطية الاستعانة بمفاهيمها الجمالية وطرائقها التحليلية للخطاب الأدبي لتفسير غوامضه الإبداعية وتحديد خصائصه الإيحائية ومقوماته الفنية؟ أم أنهم كانوا ينشدون الاطلاع على التصورات الجمالية لليونان ومقارنتها بما لدى العرب في أفق تشييد نظرية في الشعر تميز بين الخاص والمشترك بين كل الأمم؟

إن ما يعطي لهذه التساؤلات قيمتها ومبررها كون النقول الأولى لشعرية أرسطو من السريانية إلى العربية صادفت لحظة حاسمة ودقيقة في تاريخ الثقافة العربية، ونعني بها بداية تأسيس البلاغة والنقد العربيين لمصطلحاتهما ومفاهيمهما، وكذا بداية تحول أحكامهما وتصوراتهما من طابعها الانطباعي والتأثري الموسوم بالتجزيئية والقائم - في أغلبه - على الشفاهية، إلى مستوى التأليف والكتابة الذي ينم عن بروز وعي جديد ينشد مقاربة العملية الشعرية برؤية جمالية عميقة، وبآليات تحليلية ومفهومية دقيقة ومحددة.

وتكمن خصوصية هذه اللحظة في كونها تؤرخ لبداية الحاجة العلمية لوضع جهاز اصطلاحي للمعارف الناشئة والتصورات الوافدة على حد سواء. بيد أن حاجة العلوم الأصيلة لوضع جهاز مفهومي لم تكن بقدر

(1) د. عباس ارحيلة: الأثر الأرسطي، ص 27.

حاجة العلوم الدخيلة، لأنه إذا كانت هذه الأخيرة قد بدأت من درجة الصفر في وضع مصطلحاتها، فإن الأولى قد انطلقت - عكس ذلك - من النصوص المؤسسة للثقافة العربية الإسلامية، وحاولت أن تستمد منها أدواتها الإجرائية الأولى؛ ومما يؤكد هذا الأمر أن المترجمين الأوائل للتراث اليوناني توسلوا في البداية - بحكم عدم وجود مقابلات عربية للمصطلحات اليونانية - بالترجمة الحرفية أو التحصيلية[1] (بويطيقا، ريطوريقا، أنالوطيقا، فنطاسيا وغيرها)، في حين كان البلاغيون والنقاد الأوائل ينقلون مصطلحاتهم من مجالات لغوية هي من صميم البيئة العربية الخالصة، ويحولونها من سياقها التداولي ومستواها الدلالي العام إلى مجال الأدب.

ولا تكمن أهمية البحث في النصوص الفلسفية العربية الأولى في أنها تعطي صورة واضحة عن المنحى الذي اتخذته هجرة المفاهيم اليونانية إلى الثقافة العربية فحسب، بل تبرز أيضا في كونها تمثل المرجعية النظرية الأولى التي استند إليها الفارابي وابن سينا وابن رشد في قراءة التراث اليوناني، وانطلقوا منها في شرحهم وتلخيصهم له، الأمر الذي من شأنه أن يؤثر في جهازهم المفهومي وينعكس على طريقة نقلهم للتصورات اليونانية؛ ذلك أن كثيرا من التصورات والمصطلحات التي قدمها أولئك الفلاسفة لم تكن كلها وليدة اجتهاداتهم الشخصية، ولكنهم كانوا ينطلقون فيها مما نحته أسلافهم من المترجمين والشراح الأوائل للفلسفة اليونانية، وقد ظلوا تابعين لهم في كثير منها، بالرغم من أنهم يعتبرون أكثر فهما واستيعابا لها منهم.

ومن ثمة، فالحديث عن مفهوم التخييل في السياق الفلسفي، وعن الصورة التي اتخذتها هجرة مفاهيم الشعرية الأرسطية إلى الفلسفة الإسلامية يجب أن يبدأ من النقول الأولى، لأن من شأن ذلك أن يبين الحقول المعرفية

(1) د. طه عبد الرحمن: فقه الفلسفة، 1- الفلسفة والترجمة، ص 301 - 302.

التي نشأ فيها، ويكشف صور تشكله الأولى والملامح الدلالية الأصلية التي وسمت اشتغاله في البداية. وهذا شرط أساس لإبراز حدود إسهام الفلاسفة المسلمين في تشكيله وإثراء بعده الوظيفي.

وتتحدد تلك النصوص في الكتب والرسائل التي نقلت عن طريق الترجمة والشرح والتلخيص التراث اليوناني، والتي تمتد من الكندي (ت 252هـ) إلى متى بن يونس (ت 328هـ). وإذا كنا قد بدأنا في هذا الفصل بالكندي ووقفنا عند أبي بشر القنائي، فذلك لأن الأول «كان يقوم باستخدام اللغة العربية، لأول مرة في تاريخها، في التعبير عن المعاني والآراء والأدلة الفلسفية»[1]، ويعكس بذلك المظاهر الأولى التي اتخذتها هجرة المفاهيم اليونانية من سياقها الفلسفي إلى سياق الفكر العربي؛ أما بالنسبة إلى أبي بشر فيرجع مبرر الوقوف عنده إلى كون ترجمته لكتاب الشعر تمثل أول محاولة لنقل كلمة تخييل من سياقها الدلالي العام إلى مجال الشعر، ومن ثمة، تؤشر على بداية نضجها الاصطلاحي.

وبغاية ضبط الملامح الدلالية والتصورات النظرية الأولى التي أسهمت في تشكيل مفهوم التخييل في السياق الفلسفي،ستقوم سطور هذا الفصل بمتابعة مختلف المجالات المعرفية والمعاني اللغوية والصيغ الاشتقاقية الأولى التي وردت بها كلمة تخييل في نصوص هذه اللحظة وغيرها من الكلمات الأخرى المماثلة لها على مستوى الجذر الاشتقاقي؛ كما ستتابع أيضا مختلف التصورات التي تتصل بقضية الخيال الشعري، والتي كان أصحابها يوظفون بعض الإبدالات التي تحيل على مفهوم التخييل دون أن تسميه – نظرا لخصوصية هذه اللحظة – بالمصطلح الدال عليه.

---

(1) عبد الهادي أبو ريدة: «مقدمة»، ضمن الكندي: رسائل الكندي الفلسفية، ص (ف.ص).

1. كلمة «تخييل» في النصوص الفلسفية العربية الأولى:

تتميز النقول العربية الأولى للتراث الإغريقي باستخدامها اللافت لكلمة تخييل وللكلمات المتصلة بها على مستوى الجذر الاشتقاقي والمجال الموضوعي، وترتبط استعمالاتها بحقول معرفية مختلفة، حيث وردت في كتب النفس والشعر والخطابة، وتباينت بحسب درجة تواترها، وطبيعة الدلالات التي انطوت عليها.

ويمكن تتبع سياقات ورودها من التمييز بين مستويين دلاليين: الأول وردت فيه بمعاني عامة غير واضحة، وترادفت استعمالاتها مع كلمات أخرى ذات جذور اشتقاقية مختلفة عنها؛ والثاني وردت فيه بمعاني دقيقة ومحددة تمثل الإرهاصات الأولى الدالة على بداية تشكل مفهوم التخييل.

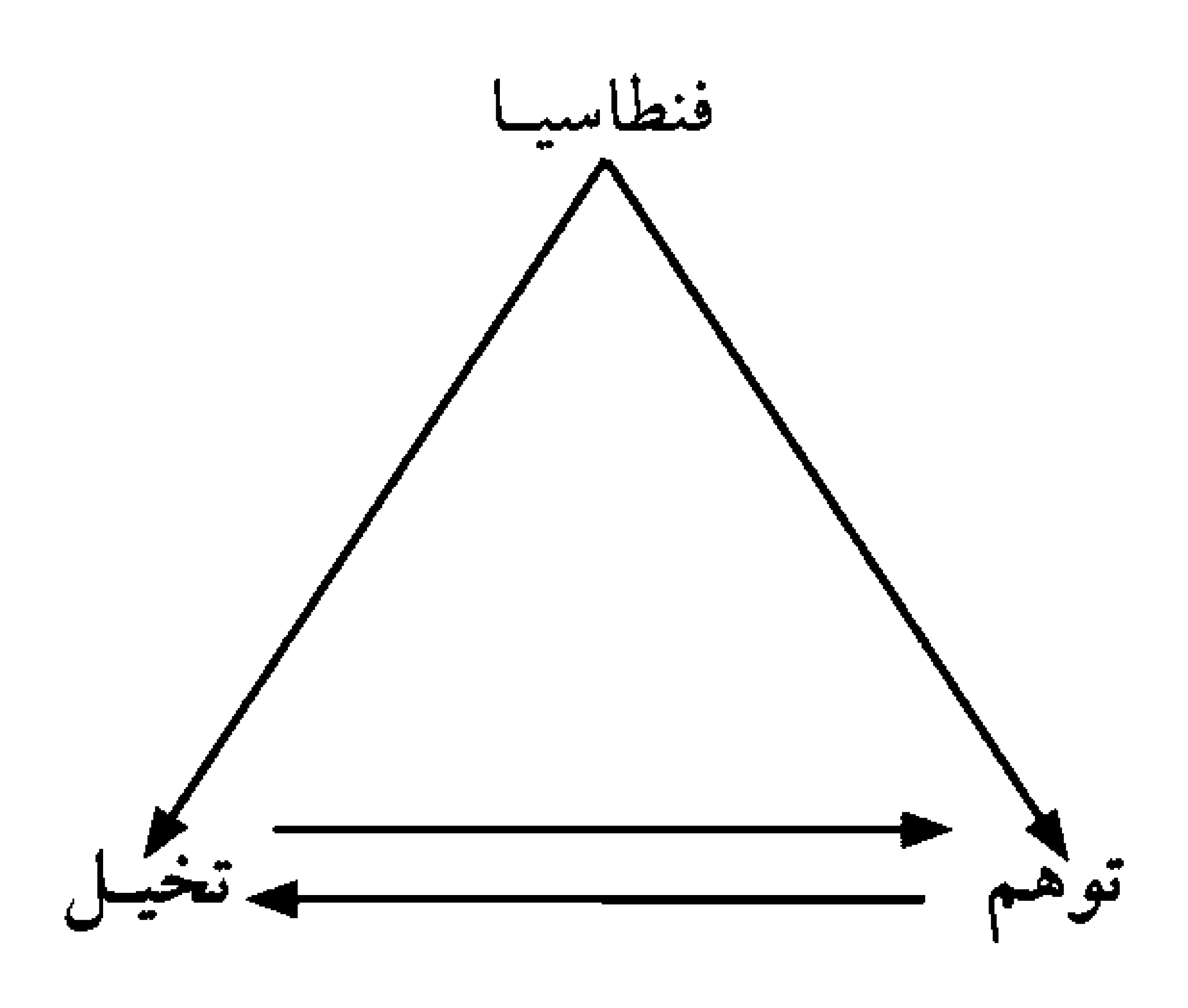
1.1. الحقل الدلالي العام لكلمة تخييل:

قبل متابعة سياقات توظيف كلمة تخييل في النصوص الفلسفية العربية الأولى ورصد صيغ ورودها، يحسن تسجيل ملاحظة أساس مؤداها: أن تلك الكلمة تغيب كليا في آثار الكندي المتداولة اليوم. ولعل السبب في ذلك يعود إلى خصوصية اللحظة التي يرمز إليها فيلسوف العرب الأول، والتي تؤرخ لبداية نشأة المصطلح الفلسفي العربي، وتتسم في مجملها بتوزع شديد بين طموح الوفاء لقوته النظرية وعمقه المعرفي في أصوله اليونانية بإيجاد المقابلات اللغوية المناسبة له، وحتمية الخضوع لإكراهات الخيانة والتحريف التي تحكم هجرة المفاهيم من سياقاتها الأصلية إلى سياقات أخرى مغايرة[1]. ويمكن تلمس مظاهر هذا التوزع بالوقوف عند المصطلحات التي تتصل بحديثه عن «الخيال» بوصفه ملكة نفسية للإدراك

(1) أنظر إدوارد سعيد: «عندما تسافر النظرية»، ص 139 - 140.

الذهني، مثال ذلك قوله: « التوهم: هو الفنطاسيا، قـوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال: الفنطاسيا، وهو التخيل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»[1].

يعطي هذا النص صورة واضحة عن اضطراب المصطلح العربي وتشوشه في لحظة بداية تفاعل اللغة والفكر العربيين مع الخطاب الفلسفي اليوناني، إذ ظل الكندي مترددا بين تعريب المصطلح اليوناني *Phantasia* بـ «فنطاسيا» وترجمته بكلمة «التوهم» تارة، وكلمة «التخيل» تارة أخرى، مما أدى إلى خلق علاقة ترادفية بين الكلمتين الأخيرتين، ويتضح ذلك من بنية التعريف؛ فما دام «التوهم: هو الفنطاسيا (...) [و] الفنطاسيا: هو التخيل»، فمن المنطقي أن التوهم هو التخيل كما يتبين من الخطاطة الآتية:



ويدل التعـريف السابق على أن المصطلح الفلسفي اليـوناني كان يترجم إلى العربية في النقول الابتدائية بأكثر من مقابل واحد، وهذا ما يشير إليه عبد الرحمن بدوي بقوله: «(...) على غرار سائر المترجمين العرب، يميل واضع التلخيص إلى الترجمات المزدوجة، وذلك بأن يترجم اللفظ

(1) الكندي: رسالة في حدود الأشياء ورسومها، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، تح: عبد الهادي أبي ريدة، 1/ 167.

اليوناني بكلمتين عربيتين»[1].

والواقع أن اضطراب المصطلح الفلسفي العربي وتشوشه في بداية تشكله يتجلى خاصة في مجال الدراسات النفسية القديمة التي يصعب في أحيان كثيرة تبين الحدود الفاصلة بين مصطلحاتها، ويتضح ذلك بجلاء في تعريفه لأول قوى الإدراك الباطني (الحس المشترك) والذي يكاد لا يختلف في شيء عن تعريفه السابق للتوهم والتخيل، حيث يقول: «الحاس قوة نفسانية مدركة لصورة المحسوس مع غيبة طينته»[2]، وينطبق هذا الأمر خاصة على مصطلح «فنطاسيا» الذي تتعدد دلالاته وتترادف مع مصطلحات أخرى، إذ يستعمله بمعنى الموضوع الخيالي[3]، وملكة الخيال[4].

وتتجلى قيمة هذه المعطيات التي آثرنا البداية بها في كونها تعطي صورة واضحة عن الملامح الأولى التي وسمت اشتغال المصطلح الفلسفي العربي في بداية تشكله، وتمكن من الحكم - بالنظر إلى الخصوصية المعرفية والزمنية للحظة التي تمثلها- بأن لفظ «التخييل» لم يرد عند الكندي. وسيفيدنا هذا الحكم كثيرا في وضع تاريخ دلالي وتداولي للكلمة، وعبرها للمفهوم.

وإذا كانت رسائل الكندي الفلسفية لا تتضمن كلمة تخييل، فإنها توجد مقابل ذلك لدى أحد معاصريه، ويتعلق الأمر بقسطا بن لوقا (ت

---

(1) عبد الرحمن بدوي: أفلوطين عند العرب، تصدير عام، ص 21. أنظر أيضا عبد الهادي أبو ريدة: رسائل الكندي الفلسفية، ص (ل)، د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 17.

(2) الكندي: رسالة في حدود الأشياء ورسومها، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، 1/ 167.

(3) الكندي: رسالة في العقل، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، 1/ 355.

(4) الكندي: رسالة في ماهية النوم والرؤيا، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، 1/ 295.

300هـ) الذي يمكن اعتباره علامة بارزة ومحطة رئيسة في مساريها الدلالي والتداولي، لأنه أول من استخدمها في السياق الفلسفي. ويستفاد من مجالات ورودها عنده أنها ارتبطت في البداية بموضوع النفس الإنسانية ووظفت في الأبحاث والرسائل المتصلة بها. ويتبين ذلك من قوله: «(...) إن الروح التي في التجويفات التي في الدماغ يفعل أفعالا مختلفة، أما الذي في التجويفين المقدمين فيفعل الحس السمعي والبصري والشمي وبعض اللمس، ويفعل مع ذلك التخييل وهو الذي تسميه اليونانيون فنطاسيا»[1].

تمثل كلمة «تخييل» عند ابن لوقا المقابل العربي لكلمة «فنطاسيا» اليونانية، وتتحدد دلالتها بوصفها حركة إدراكية للقوة الذهنية التي في آخر التجويف المقدم من الدماغ. والسؤال الذي يطرح نفسه: ما طبيعة علاقتها بكلمة «فنطاسيا» التي ترجمها الكندي بالتخيل والتوهم؟ فهل يستعملها ابن لوقا بهذا المعنى؟ أم أنها تؤدي عنده معنى آخر؟

يفيد استقراء نص مماثل للنص السابق أن قسطا بن لوقا يستعمل كلمة تخييل بمعنى مرادف لكلمة تخيل، ويتضح ذلك من قوله: «(...) وأفعال النفس الحساسة البصر والسمع والشم والذوق واللمس والتخيل»[2]. ويستشف من نصوص أخرى أنه يستعملها بمعنى مرادف لكلمة «خيال»[3]، ويظهر هذا المعنى بوضوح تام في قول إسحق بن حنين (ت 298هـ) مترجما إحدى عبارات أرسطو: «إنه يظهر لنا تخييل عند إغماضنا الأعين»[4]. ولا يخفى هنا أن وجه ترادف الكلمتين ينبع من دلالتهما على قيام صورة شيء ما

(1) قسطا بن لوقا: الفرق بين الروح والنفس، ص 88.

(2) نفسه، ص 93.

(3) فلوطرخس:الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، تح:عبد الرحمن بدوي، ص 148، 163.

(4) أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 70.

في الذهن بعد غيابه عن الحس.

ويبدو جليا أن استعمال كلمة «تخييل» بمعان مرادفة لكلمات «تخيل» و«خيال» و«فنطاسيا» يرجع أساسا إلى خصوصية اللحظة المعرفية التي تمثلها النقول الابتدائية، والتي تؤشر على بداية تشكل المصطلح الفلسفي العربي بمختلف مجالاته العلمية، كما يرجع كذلك إلى القرابة الصرفية والدلالية التي تحكم تلك الكلمات وتجمعها، والتي أسهمت بقسط وافر في تعميق بعدها الترادفي وتقويته.

وبالإضافة إلى هذه الاستعمالات، وردت كلمة تخييل داخل سياقات أخرى ترادف فيها كلمات تنتمي إلى حقول معرفية وإطارات دلالية مغايرة، ومثال ذلك قوله: «في الحواس والمحسوسات: 1- أصحاب الرواق يحدون الحواس بهذا الحد: إن الحس هو إدراك المحسوسة أو انطباعها. فإن العقل والتخييل هي إدراك يكون بالحواس وبالعضو الرئيس نفسه (...) 2- وأما أصحاب أفيقرس فيرون أن الحواس اشتراك النفس والبدن في إدراك الأشياء التي من خارج، وأن القوة للنفس والآلة للبدن؛ وأن جميعها بالتخييل يدركان الأشياء الخارجة (...)»[1]. وقوله أيضا في السياق نفسه: «النطق الذي به سمينا ناطقا إنما يتم بهذه التصويرات التي تتم في الأسبوع الأول من أسابيع الشهر؛ وأما الفكر فهو تخييل عقل موجود في حيوان ناطق، فإن التخييل إذا كان في نفس ناطقة سمي فهما (...) فكان هذا الاسم مشتقا في لغة اليونانيين من العقل، وذلك أن الحيوان الذي ليس بناطق تقع له تخييلات، فأما الناس فقد تقع لهم تخييلات من الأجناس والأنواع وهي أفكار»[2].

---

(1) فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تـر: قسطا بن لوقا، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 162.

(2) نفسه، ص 163 - 164.

تستعمل كلمة تخييل هنا بمعنيين مختلفين: بمعنى الخيال، أي ملكة الإدراك الذهني التي تبث في النفس صور الأشياء المادية ومظاهرها الحسية؛ وبمعنى المواضيع الخيالية، أي الصور الذهنية التي يتمثل بها الإنسان في نومه أو يقظته أشياء موجودة أو متوهمة. ويذكرنا هذا الازدواج الدلالي لكلمة تخييل بكلمة فنطاسيا عند الكندي، الذي كان يستعملها بمعنى الخيال والخيالات في الآن نفسه، ويجد هذا الأمر تفسيره في خصوصية اللحظة الثقافية التي ينتمي إليها الرجلان، والتي تميز فيها تشكل المصطلح الفلسفي العربي ونشأته بالاضطراب والتشوش.

ولا يعني ترابط كلمة تخييل بكلمات العقل والفكر والفهم أن ابن لوقا يرادف ويساوي بينهما على المستوى الدلالي، بل يقصد بذلك التمييز بين نوعين من «التخييلات»: تخييلات الإنسان وتخييلات الحيوان؛ فالحيوانات غير الناطقة لها أيضا قوة خيالية تتمثل بها مواضيع وهمية، ويتحدد الاختلاف النوعي بينها وبين الخيال الإنساني في طبيعة الحركة الذهنية لكل واحدة منهما وخصوصية موادها الإدراكية، ذلك أن تخييلات الحيوان يطبعها الحس، وتظل مرتهنة به وحده في تشكلها، مما يجعلها مجرد نسخ مكررة لظواهر الواقع العيني، خلافا للتخييلات الإنسانية التي تتجاوز حدوده ومعطياته المادية، وتبتكر مواضيع جديدة وجميلة، ويعود الفضل في ذلك إلى أنها تنفتح على مدارك أخرى كالعقل والحدس وتتفاعل معها. وقد أشار إلى هذا التفاعل بين التخييل والمدارك الذهنية الأخرى بقوله: «إن التخييل قد يكون في الأشياء المحسوسة والأشياء العقلية»[1].

يبيح النص الأخير استنتاج أن التخييل - وهو هنا يستعمل بمعنى

(1) فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، ص 162 - 163.

التخيل - يمثل عنصرا فعالا ومؤثرا في مختلف عمليات الإدراك الذهني، وأنه مثلما يتأثر بالنشاط الحسي والعقلي يؤثر فيهما أيضا. وهذا ما تشير إليه نصوص عديدة[1]، لعل أبرزها قول اسحق بن حنين مترجما كلام أرسطو: «(...) الوهم (...) هو حركة الحس الكائن بالفعل وذلك أن الحس الكائن بالفعل يحركه المحسوس ويحرك هو الوهم، فلهذه العلة لا يمكن أن يكون وهم بلا حس، وذلك أن الحس[2] يأخذ أوائل علمه من الحواس. فإن قال قائل: إنا ربما توهمنا شيئا لم نره قط. فقال قد يمكن أن تكون دابة من عنز وأيل، ويكون إنسان طيرا، قلنا: إنا إنما نتوهم أشياء مفردة أولا، ثم نركبها ثانيا بأوهامنا. وكذلك إذا توهمنا الصورة المجردة، فإنا إنما نتوهمها جسمانية. والدليل على أن الوهم لا يقدر أن يتوهم شيئا إلا أن تؤدي إليه الحواس أن الذين عدموا أبصارهم لا يقدرون على أن يتوهموا أمر الألوان، فحال الوهم شبيه بحال الحواس (...)»[3].

من الملاحظ أن ابن حنين يطلق على ملكة الخيال اسم الوهم، مما أدى إلى الخلط بين القوتين الخيالية والوهمية، وهما قوتان متمايزتان على مستوى موقعهما الذهني وطبيعتهما الإدراكية ووظيفتهما النفسية.

ويستفاد من هذا النص أن النشاط الذهني للوهم يتوقف على الحس، لأن منه يستقي مواده ومعلوماته الأولى؛ وتتجلى خاصيته الإدراكية في التفكيك والتركيب من جديد، حيث يفكك المعطيات الإدراكية التي نقلتها إليه الحواس، ثم يعيد تجزيئها وتركيبها بصور أخرى، وضمن علاقات

(1) نفسه، ص 169، قسطا بن لوقا: الفرق بين الروح والنفس، ص 88. أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 71. أرسطو: كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص 171 - 172، 174.

(2) يستشف من سياق القول أن الصواب هو: وذلك أن الوهم وليس الحس.

(3) أرسطو: كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص 162.

مغايرة لأصلها الواقعي. وهذا ما يمكنه من ابتكار أشياء ومواضيع غير متحققة في الوجود.

وكما يتأثر الوهم بالنشاط الإدراكي للحس، تؤثر حركته الذهنية في النشاط الإدراكي للعقل، لأن بناء الأنساق النظرية، وفهم الأفكار المجردة يتم من خلال بعض التمثلات الذهنية التي يتقاطع فيها الحسي والخيالي. وقد عبر ابن حنين عن ذلك في سياق ترجمته لكلام أرسطو، حيث قال: «ليس يدرك العقل ولا يفهم شيئا بغير توهم»[1].

معنى ذلك أن التوهم أو التخييل أو التخيل أو الفنطاسيا، وهذه كلها مصطلحات تعني الحركة الذهنية للخيال، تعتبر أداة ضرورية في النشاطين الإدراكي والمعرفي للنفس الإنسانية. ولا مبرر هنا لمناقشة هذا الموقف الذي يؤكد تلازم العقلي والخيالي وتداخلهما في عمليات الإدراك والفهم والتفكير، لأن المبحث اللاحق سيتكفل بذلك، ولأن ما يهم هنا هو رصد التجليات والدلالات الأولى لتلك المصطلحات في النصوص الفلسفية العربية الأولى. وفي هذا الإطار يستخلص مما سبق أن استعمالاتها في هذه اللحظة تتسم بالتداخل والترابط، وكان يلفها الغموض والتشوش في أحيان كثيرة. ومع ذلك يلاحظ أن توظيفها في بعض النصوص كان ينحو باتجاه تدقيق دلالاتها وبيان فروقها الاصطلاحية.

2.1. الحقل الدلالي الخاص لكلمة تخييل:

المقصود بالحقل الدلالي الخاص مجموع التوظيفات التي وردت بها كلمة تخييل في النصوص الفلسفية الأولى، وخرجت بها من الغموض والاضطراب إلى الوضوح والاستقرار الدلاليين، والتي تضمنت -بالرغم من انتمائها للسياقات النصية والمعرفية نفسها- تحديدات دلالية خاصة

(1) أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 75.

ستشكل فيما بعد إحدى أبرز السمات المميزة لمصطلح التخييل في بعده الفلسفي، ولعل أبرز نموذج على ذلك النص الآتي: « ما الفصل بين التخيل والمخيل: 1- خروسبس يرى أن بين التخيل والمخيل والخيال فصولا، والتَّخَيُّل هو تأثير واقع في النفس بين في ذاته (...)2- وسمي التَّخَيُّل تخييلا في اللغة اليونانية من الضياء، فإنه مشتق فيها منه. وكما أن الضياء يرى كل ما فيه وكل ما يحتوي عليه، كذلك يرى التَّخَيُّل ذاته والفاعل له. 3- وأما المُخَيِّل فهو الفاعل للتخييل مثل الأبيض والبارد وكل ما يقدر أن يحرك النفس. 4- وأما المُخَيَّل فإنه تحدث إلى النفس يجري مجرى الأباطيل، يصير إليها من التَّخَيُّل مثل الذي يصارع الأضلال ويروم أن يمسكها بيده، والمخيل له موضوع ما هو المُتَخَيَّل. وأما التخيل فلا موضوع له. 5- وأما الخيال فهو الشيء الذي ينجلب إليه بالتخيل الباطل، وهذا يكون في الذين بهم الوسواس السوداوي والجنون والذين بهم الجنون»[1].

تتأتى قيمة هذا النص وأهميته من كونه الأول والوحيد فيما نعلم الذي يعنى في القرن الهجري الثالث بتحديد معاني كلمات الخيال والتَّخَيُّل والمُخَيِّل والتخييل، وبيان فواصلها الدلالية وفروقها الاصطلاحية، انطلاقا من إبراز موقع كل كلمة ووظيفتها الإدراكية في عملية «الانفعال النفسي»؛ فالتَّخَيُّل يعني التمثل الذهني للموضوع المُخَيَّل، والمُخَيِّل هو الفاعل للتخييل والباث للموضوع الخيالي، أما التخييل فهو الانفعال النفسي بالموضوع المُخيَّل والانسياق الذهني والعاطفي لمقتضاه التأثيري.

معنى ذلك أن كل كلمة تشير إلى لحظة نفسية وإدراكية في العملية التخييلية، وأن العلاقة بينها علاقة ترابط وتفاعل؛حيث يستدعي فعل

(1) فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 164.

التخيل فاعلا مُخَيِّلا وموضوعا مُخَيَّلا أو خياليا، وتستهدف هذه العملية تحقيق غاية خاصة هي التخييل، ومن ثمة فالعلاقة بين التخييل والكلمات الأخرى بمثابة العلاقة بين وسائل الإثارة وأسبابها وفعل التأثير والاستجابة النفسية الدالة عليه. وهذا ما يتضح من خلال الخطاطة الآتية:

التَّخيل ←——— فعل التأثير المُخَيِّل ←——— الفاعل للتأثير المُخَيَّل (الخيال) ←—— موضوع التأثير	التخييل ←— حركة التأثر والانفعال النفسي

يتبين من ذلك أن كلمة تخييل دلت في استعمالاتها الأولى في النصوص الفلسفية العربية على التأثير النفسي وارتبطت بمعناه. وإذا كانت بعض السياقات تؤكد هذه الدلالة من خلال استعمال كلمة تخييل ومعنى التأثير بصيغ متلازمة[1]، فثمة سياقات أخرى تبين أن طبيعة هذه الحركة الانفعالية ونوعها تتجلى في كونها تدفع النفس الإنسانية إلى اتخاذ وقفة سلوكية إيجابية أو سلبية اتجاه الموضوع المخيّل إليها تنتهي بها إلى الإعراض عنه والهرب منه، أو الرغبة فيه وطلبه. ويستنتج هذا المعنى من النص الآتي: «وأما عند النفس الناطقة فالتخييل بمنزلة الأشياء المحسوسة، فإذا ميزته وكان إما جيدا وإما رديئا جاز أن يكون شبيهها بالسالبة أو بالموجبة فتطلبه أو تهرب عنه، لذلك لا تفهم النفس شيئا أبدا بغير شيء يتخيل لها عن التوهم (...) فالعقل يدرك صور الأشياء بما يصير إليه من تخيل التوهم، فيكون الشيء المدرك إما مطلوبا، أو مهروبا عنه بغير حس (...)»[2].

تتأتى الطاقة التأثيرية للتخييل من كونه يوهم الإنسان بحقيقة

---

(1) فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، ص 142، 148.

(2) أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 77.

المـواضيع المخيلة إليه ويدفعه إلى التفاعل النفسي والسلـوكي معها كما لو كانت حسية ماثلة أمامه، فيقبل عليها أو ينفر منها، ويعتبر الإيهام شرطا ضروريا لذلك، لأن به ينساق الفكر والإدراك العقلي للموضوع الخيالي ويستجيب لمقتضاه التخييلي. وإذا كان هذا الأمر يبرز العلاقة المتفاعلة والمترابطة بين التخييل والإيهام، فإنه يشير إلى أن التوهم حركة للنفس تدل على انسياقها الإدراكي والعاطفي وراء المدرك الخيالي دون إيلاء أي اعتبار لصدقه أو كذبه: «إن التوهم حال يتخيل لنا فيها شيء ليس بموجود بالحقيقة، ولا نقول إن التوهم شيء منقول اسمه فيكون واحدا من التي يقضى بها: فإما صدقا وإما كذبا. والتي يقضى بها هي الحس والظن والعلم والعقل»[1].

معنى ذلك أن «التوهم» نشاط ذهني ومستوى إدراكي مختلف تماما في منطقه الدلالي وبنيته التمثيلية عن الحس والعقل والحدس والحقائق العلمية والموضوعية، لأن خاصيته الجوهرية تقوم على خرق المألوف والحسي والعقلي وابتداع ما ليس موجودا في الواقع وما لا يقبل الحكم عليه بمعيار الصدق أو الكذب.

وإذا كان هذا النص يخرج «التوهم» من إطار قضية الصدق والكذب، فثمة نصوص أخرى تؤكد أنه يمكن أن يكون صادقا أو كاذبا، يقول ابن حنين مترجما كلام أرسطو: «التوهم إذا حركة لا يمكنها أن تخلو من الحس فلا تكون فيما لا حس له (...) وفي الإمكان أن تكون هذه الحركة صادقة أو كاذبة»[2]. وفي السياق نفسه يقول ابن لوقا مترجما كلام فلوطرخس: «هل الحواس والتخيلات حق؟:1- أما أصحاب الرواق فيرون أن الحواس حق،

---

(1) أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 69.

(2) نفسه، ص 71.

وأن التخيلات منها حق ومنها باطل. 2- وأما أفيقرس فيرى أن كل حواس وكل تخيل حق»[1].

تتجلى قيمة هذه الإشارات في كونها تمثل المهاد النظري لمقاربة الظاهرة الخيالية من جهة صلتها بالصدق والكذب، وقد حظيت هذه القضية بعناية خاصة في الفلسفة اليونانية، وكانت تتحدد المواقف منها بحسب المرجعيات الفكرية والمذهبية للتيارات الفلسفية السائدة آنذاك؛ فكان الرواقيون وأصحاب الفكر الباطني يمجدون الخيالات الملهمة، ويعتبرونها قبسا نورانيا يكشف لهم أسرار الكون؛ في حين كان «العقلانيون» يحطون من قيمة التخيلات، ويصمونها بالكذب والبطلان.

وعلاوة على ذلك، استخدمت كلمة تخييل في نص آخر بمعنى خاص ومميز، فوردت في سياق الحديث عن الشعر، واستعملها صاحب الترجمة العربية القديمة لكتاب الشعر بغاية تحديد إحدى أبرز خصائصه الجمالية؛ إذ قال: «وهذه الوحيدات الأُخَرْ إنما تقال نحو التخييل والحسن في الاقتصاص لكل واحدة واحدة»[2].

ومما تجدر الإشارة إليه في البداية أن محقِّقَي ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر أحاطا هذه الكلمة بشكوك قوية، ففضل عبد الرحمن بدوي (ت 2003م) قراءتها بـ «التجميل»[3]، في حين ارتأى شكري عياد (ت 1998م) تحقيقها على أساس أنها «التبجيل»[4]. ويبدو أن شكهما في غير محله، ليس لأن تلك الكلمة قد شاع استعمالها قبل متّى بن يونس في

---

(1) فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 162.

(2) أرسطو: في الشعر، تر: متّى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 94.

(3) نفسه، ص 94، (هـ) 4.

(4) أرسطو: في الشعر، تر: متّى بن يونس، تح: د. شكري عياد، ص 45.

الأوساط الفلسفية، أو لأنها مثبتة بوضوح في المخطوط الوحيد للترجمة كما يستفاد من تعليق بدوي في هامش تحقيقه[1] فحسب، بل وكذلك لأن سياقها يدل على أن القنائي أوردها لزيادة إيضاح الفقرة المترجمة؛ ذلك أنه إذا ما انتبهنا إلى أن كلمة «تخييل» - كما جاء في الترجمة - تتعالق مع كلمة «الحسن» وتعطف عليها بغاية تحقيق سمة جمالية خاصة في «الاقتصاص» - أي الحكاية الشعرية - وإذا اعتبرنا أن التراجيديا تستوجب العناية بفصولها التمثيلية وأحداثها العرضية من خلال تقديمها بأسلوب تخييلي ممتع ومؤثر («إنما تقال نحو التخييل»)، أمكن حينئذ بهذا وذاك الانتهاء إلى أن لا مجال للشك في الكلمة، وأن القنائي وظفها عن وعي، وأراد أن يشير بها إلى أن القص الشعري، بالشكل الذي يفهم به الشعر، لا بد أن يثير «التخييل» في الذهن لكي يكون جميلا ومؤثرا في النفس.

وليس صحيحا الاعتقاد أن توظيف كلمة تخييل مرة واحدة في الترجمة العربية القديمة لكتاب الشعر لا يعتبر مبررا كافيا للحديث عن بداية الانتباه إلى الخاصية «التخييلية» للشعر، بل إن الأمر عكس ذلك؛لأن المفاهيم في بداية تشكلها تتسم بالاستعمال النادر والمحدود للمصطلحات الدالة عليها، ولأنه ورد في هذه الترجمة مصطلح تميز في لحظة تشكل مفهوم التخييل بتداخله وترادفه مع كلمة تخييل، ألا وهو مصطلح «التوهم» الذي يدل سياق توظيفه على أن متّى بن يونس كان واعيا بالطابع التخييلي للعملية الشعرية. يقول بهذا الصدد: «صناعة الشعر هي أكثر فلسفية وأكثر في باب ما هي حريصة من إيسطوريا الأمور من قبل أن صناعة الشعر هي كلية أكثر، وأما إيسطوريا فإنما تقول وتخبر بالجزيئات، وهي بالكلية التي في الكيفية، والكيفيات كل

(1) يقول: «كذا ولعلها: التجميل»، المصدر السابق، ص 94، (هـ) 4، وهو إذ يقترح كلمة تجميل فلكي تطابق ترجمته الحديثة للنص اليوناني، أنظر أرسطو: في الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 16.

التي كأنها يعرض أن تقال أو تعمل: إما التي بالحقيقة، وإما تلك التي هي ضرورية، كالتوهم الذي يكون في صناعة الشعر عندما تكون صناعة الشعر نفسها تضع الأسماء»[1].

فالتوهم الذي يتحدث عنه النص، والذي يعده مكونا رئيسا من مكونات الصنعة الشعرية لا يبين أن متّى بن يونس كان مدركا للخاصية التخييلية للشعر وواعيا بها فحسب، ولكنه يدل أيضا، وهنا ينبغي استحضار العلاقة المترادفة والمتفاعلة بين التوهم والتخييل التي تبيناها فيما سبق، أن الكلمة كانت تستعمل بوصفها إبدالا لكلمة تخييل، ولعل أبرز ما يؤكد ذلك أن كلمة «وهم» بمختلف صيغها الصرفية كانت توظف بكثرة في النصوص الفلسفية العربية الأولى مقابل غياب شبه مطلق لكلمة خيال وغيرها من الكلمات المماثلة لها اشتقاقيا، ويستنتج من بعض سياقات ورود كلمة الوهم أنها كانت تستعمل بمعنى الخيال[2].

وتقود هذه المسألة إلى تسجيل ملاحظة هامة مؤداها: أن الترجمتين العربيتين القديمتين لكتابي الشعر والخطابة تضمنتا بعض الإشارات التي تدل على وعي صاحبيها بالخاصية التخييلية للقول الشعري، وأنهما كانا يعمدان إلى توظيف بعض الإبدالات التي تحيل إلى مفهوم التخييل دون أن تسميه بالمصطلح الدال عليه، بحكم عدم استقرار هذا المصطلح ونضجه في هذه اللحظة.

---

(1) أرسطو: في الشعر، تر: متّى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 103 – 104.

(2) أنظر مثلا أرسطا طاليس: أثولوجيا، تر: عبد المسيح الحمصي، تصحيح: الكندي، ضمن: عبد الرحمن بدوي: أفلوطين عند العرب، ص 31، 35 – 38. أرسطو: كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص 156 – 158، 162 – 163. أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح،عبد الرحمن بدوي، ص 69 – 72، 79. أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 83.

2. إبدالات مفهوم التخييل:

المصطلح أداة إجرائية تختزل جملة من التصورات الرئيسة لنسق نظري معين وتحيل عليها، وهو مفتاح يستحيل بدونه الدخول إلى جوهر المضامين المعرفية التي يرتبط بها، ويستوجب انتقاله من مجاله اللغوي وزمنه الثقافي إدراك مرجعياته الفكرية وجهازه المفهومي، وإيجاد المقابلات الدقيقة والمناسبة له في اللغة المنقول إليها، أما حين يهاجر المصطلح من فضائه السوسيو - ثقافي الخاص إلى فضاء آخر في غياب شروط الهجرة العلمية وضوابطها، فيمكن تصور حينئذ ما سيحل به، إذ ستشوه أصوله وركائزه النظرية، وستحرف معالمه ودلالاته، وسينتج عن ذلك إقحام لتصورات غـريبة وإسقاط لتأويلات بعيـدة عن جوهر المصطلح المنقول[1].

وإذا كان هذا الأمر ينطبق على شيء ما، فإنه ينطبق إلى حد بعيد على ترجمتي كتابي الشعر والخطابة إلى اللغة العربية، ذلك أنه في غياب إدراك المترجمين للخلفية الحضارية التي يدور في فلكها الكتابان، وأمام جهلهما التام بأن أرسطو كان ينظِّر في الكتاب الأول للملحمة والمسرح، وبأنه كان يعالج في الكتاب الثاني هندسة القول الخطابي وأسلوبه في المحافل السياسية والقضائية والتجمعات العامة لدى اليونان، فضلا عن سوء إلمامهما بأصول اللغتين العربية واليونانية، كل ذلك أدى بهما إلى تقديم نصين غريبين وبعيدين عن أصولهما، وإلى إفراغ مصطلحاتهما من حمولتهما النظرية. وهـذا ما يشير إليه محمد العمري بقولـه: «ترجمة متّى بن يونس وما شاكلها، مما لم يصلنا، هي محاولة نقل من لغة إلى لغة، وهي عملية قد تكون ممكنة حين توجد مقابلات، ولو كانت نسبية، أو على مستوى المبادئ والأوليات، فحينئذ يكون الحوار ممكنا في اتجاه التعديل أو

---

(1) انظر إدوارد سعيد: «عندما تسافر النظريـة»، ص 139 - 141.

الإضافة أو حتى المعارضة والنقض (...) أما حين تكون هناك قطيعة تمنع تصور الخلفيات والمرجعيات،فضلا عن الأنساق المراد ترجمتها فحينئذ تصير الترجمة اللغوية مستحيلة، أو مجرد إسقاط مفاهيم على أخرى، أو نحتا لفظيا أصم أبكم»[1].

بيد أن العجز عن تمثل مصطلحات الكتابين في سياقها النظري الصحيح، وعن وضع المقابلات المناسبة لها لا يعني أن المترجمين لم يدركا أن أرسطو كان بصدد تحديد المكونات النوعية التي تميز جمالية اللغة الأدبية، وأنه كان يسعى إلى التنبيه على الخصائص الإيحائية للخطاب الشعري، بل إنهما كانا واعيين بهذا الأمر إلى حد بعيد. ولعل أبرز ما يؤكد ذلك أنهما وظفا بعض المصطلحات التي تشير إلى ذلك بالرغم من أن أرسطو لم يكن يفكر فيها، كما هو شأن مصطلح «التشبيه» لدى متّى بن يونس ومصطلح «المثل» لدى مترجم كتاب الخطابة، الذي كان يورده لتوضيح مصطلح آخر هو «التغيير».

2.1. مصطلح «التشبيه»:

من النتائج البارزة لجهل متى بن يونس بالخصائص النوعية للشعرية اليونانية ومقوماتها الجمالية قراءته لمصطلح *Mimésis* الأرسطي أي "المحاكاة" أو التمثيل في ضوء مباحث البلاغة العربية وبآلياتها، إذ أفرغه من محتواه الدلالي والوظيفي الذي يعتبر الفن محاكاة لجوهر الطبيعة لا للأشياء، وتصوير للممكن والمحتمل من الأفعال والانفعالات والحوادث، فربطه مقابل ذلك بلفظ التشبيه ونظر إليه من خلاله. ويكفي الرجوع إلى ترجمته لملاحظة التلازم الواضح والترابط المتواتر بين مصطلحي

---

(1) محمد العمري: «الترجمة بالتلخيص والشرح (حول كتاب «فن الشعر» لأرسطو) استراتيجية القراءة العربية»، ص 72.

"التشبيه" و"المحاكاة" من بداية النص إلى نهايته، إلى درجة توحي بانتفاء الحدود بينهما ومرادفة أحدهما للآخر. وهذا ما تدل عليه نسبة ورودهما؛ إذ استعملت كلمة تشبيه بمختلف صيغها الاشتقاقية خمسا ومائة مرة، بينما استعملت كلمة محاكاة (حكاية) ستة وسبعين مرة، ووردا معا في واحد وخمسين موضع، في حين لم يستعمل مصطلحي "التخييل" و"التوهم" إلا مرة واحدة للأسباب التي سبق ذكرها، ويتضح ذلك من الجدول الإحصائي الآتي:

المصطلح / الكتاب	«التخييل»	«التوهم»	«التشبيه»	«المحاكاة»	ترادف المحاكاة والتشبيه
ترجمة متى بن يونس لكتاب: في الشعر.	مرة واحدة (٪0,55)	مرة واحدة (٪0,55)	105 مرة (٪57,37)	76 مرة (٪41,53)	51 مرة (٪27,87)

تدل هيمنة مصطلح "التشبيه" وتفوقه العددي على المصطلح المركزي في كتاب الشعر على أن القنائي كان يقرأ مصطلح المحاكاة ويؤوله استنادا إلى مصطلح التشبيه، مما يدعو إلى التساؤل عن المقصود بهذا المصطلح الأخير: فهل يعني به النوع البلاغي الذي تحدد لدى علماء البيان القدامى؟ أم أن دلالته تتجاوز هذا الإطار المفهومي لتشمل ما هو أعم منه؟

يبدو أن استعماله لهذا المصطلح لا ينحصر ضمن حدود التصور البلاغي الذي يعتبره علاقة مقارنة بين شيئين اشتركا في صفة أو حالة وتقاربا فيها، بل يتجاوز ذلك المعنى ليضم كل الأنواع البلاغية التي عرفت في البدايات الأولى للدرس البلاغي العربي القديم من تشبيه واستعارة وتمثيل ومجاز. ومن ثمة فهو يستعمله بمعنى التصوير الفني للواقع المادي وهذا ما يبرر مرادفته للمحاكاة.

ولعل أبرز ما يؤكد ذلك عدم وجود أي مصطلح بلاغي آخر إلى جانب مصطلح المحاكاة في ترجمة متى بن يونس، بالرغم من أن أرسطو استعمل مصطلح المجاز في كتابه: في الشعر[1]، هذا مع العلم أن المصطلحات البلاغية العربية الأخرى كالاستعارة والمجاز والتمثيل كانت متداولة بين المترجمين الأوائل للتراث الفلسفي[2].

وسيكون لربط المحاكاة بالتشبيه تأثير عميق على قراءة الفلاسفة المسلمين لكتاب الشعر. وإذا كان هذا الأمر يندرج في إطار تقريب المصطلح اليوناني إلى فهم القارئ العربي، فإنه يكشف عن القيمة الجمالية والأهمية الإجرائية لمصطلح التشبيه والتي استمدها خاصة من دلالته اللغوية على المحاكاة والتقليد، جاء في اللسان: «المحاكاة المشابهة، تقول فلان يحكي الشمس ويحاكيها بمعنى»[3]، بل إن استقراء التراث البلاغي السابق على زمن متى بن يونس أو المعاصر له يكشف احتفاء العرب الملحوظ بمصطلح التشبيه وعنايتهم البليغة به؛ فقد عد شعراء الجاهلية والإسلام الوصف القائم على التشبيه علامة دالة على «الشاعرية» ومقياسا محددا لقدرتها الإبداعية وطاقتها الخيالية[4]، ولاحظ المبرد (ت 286هـ) أن «التشبيه جارٍ كثيرٌ في كلام العرب، حتى ولو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يُبْعِدْ»[5]، وعده ثعلب (ت 291هـ)، غرضا شعريا إلى جانب الأغراض المعروفة[6]، واحتذى به

---

(1) أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 64.

(2) أنظر أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح:عبد الرحمن بدوي ص 168، 190، 195 – 197، 213، 219، 253. أرسطو: في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح:عبد الرحمن بدوي، ص 53.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مادة (حاكى).

(4) جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 104.

(5) المبرد: الكامل، 3/ 93، أنظر أيضا 3/ 132 – 133، 3/ 152.

(6) ثعلب: قواعد الشعر، ص 28.

تلميذه قدامة بن جعفر في هذا الرأي[1]، وبالنظر إلى أهمية التشبيه عندهم أفرد ابن أبي عون (ت 322هـ) أحد مؤلفاته باسم: التشبيهات، واعتبره ركنا رئيسا من أركان الشعر: «(...) ورأيت أجل هذه الأنحاء وأصعبها على صانعها التشبيه، وذلك لأنه لا يقع إلا لمن طال تأمله ولطف حسه وميز بين الأشياء بلطف فكره»[2].

ومن ثمة، فاختيار متى بن يونس مصطلح التشبيه دون غيره من المصطلحات البلاغية الأخرى لمرادفته مع المحاكاة لم يكن مصادفة ولم يخل من مقصدية، فقد كان يتفاعل مع الذوق الجمالي السائد في بداية نشأة الدرس البلاغي عند العرب الذي يولي عناية قصوى للمشابهة في الخطاب الشعري، ويعتبرها علامة مميزة لأسلوبه الفني، خاصة وأن كلمة التخييل مازالت تتلمس طريق النضج الاصطلاحي في هذه اللحظة، وكان بذلك نابعا من إدراك واضح وعميق للخاصية النوعية للشعر في صورتها العامة والمجردة، ومن رغبة أكيدة في التنبيه عليها. وليس غـريبا والأمر كذلك أن يربط صاحب الترجمة العربية القديمة للخطابة قبل متى بن يونس مصطلح الحكاية – أي المحاكاة – في المرة الوحيدة التي أورده فيها بالتشبيه، وذلك في قوله: «إذا كان التعلم لذيذا، وكذلك أن يكون المرء عجيبا أو متعجبا منه، فإن هذا النحو أيضا من اللذيذات لامحالة، أعني التشبيه والحكاية، وذلك مثل التصوير والنقش وسائر الأفعال التي تحسن التشبيه بالمثال الأول، وإن لم يكن التشبيه لذيذا، فليس يكون السرور في هذا، لكن شيء من السَّلْجَسَة بأن هذا ذاك حتى نعلم مايعرض من ذلك»[3].

يكشف هذا النص أن الأصول الأولى للربط بين التشبيه والمحاكاة

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 91.

(2) ابن أبي عون: التشبيهات، ص 1 – 2.

(3) أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 55 – 56.

تعود إلى ترجمات سابقة لعهد متى بن يونس، وأن كثيرا من المصطلحات التي أوردها واعتقد أنه «أساء» بها نقل الشعرية الأرسطية لم يكن مسؤولا مباشرا ووحيدا عنها، بل كان يتبع فيها النقلة الأوائل لتراث أرسطو، ويخضع فيها للتصورات العربية الأولى التي كانت تحفل بالتشبيه، وتعده من العلامات الفارقة للأسلوب الشعري.

ويستفاد من النص السالف أيضا أن «التمثيل» هو المعنى الذي يتضمنه مصطلحا التشبيه والحكاية، وهو مبرر الربط بينهما ومرادفة أحدهما بالآخر؛ ذلك أن التشبيه والمحاكاة يهدفان إلى تصوير المواضيع المادية والإيحاء بها بأسلوب عجيب وجميل يولد لدى المتلقي متعة نفسية عميقة نتيجة التماثل القائم بين الموضوع المادي وصورته الفنية التي تحاكيه وتشبهه. ولئن كان عمل «التشبيه والحكاية» يماثل فنون النحت والتصوير، فليس معنى ذلك أنه يقوم على التقليد والنسخ الحرفي للواقع،بل إنه يسعى من خلال العوالم الجمالية المشابهة للعالم المادي التي يبتكرها إلى إثراء معارف الإنسان وتجديد رؤاه الإدراكية وانفعالاته العاطفية بها،لأن المشبه والمحاكي حين يعيد تصوير موضوع مادي معين، فإنه يمنح بذلك لمتلقيه فرصة للوعي به بشكل مغاير لما ألفوه من قبل، فيبث في نفوسهم نتيجة لذلك متعة جمالية عميقة، وهذا ما كان يقصده متى بن يونس بقوله: إن الناس «يسرون إذا ما هم رأوا الصور والتماثيل، من قبل أنه يعرض أنهم يرون فيتعلمون»[1].

ولا يعدو هذا الأمر أن يكون علة من العلل الغريزية لنشأة الشعر وميلاده؛ أما العلة الثانية فهي أن «التشبيه والمحاكاة» يمثلان خاصية طبيعية وفطرية في النفس الإنسانية، وعلامة مميزة لها عن الحيوانات غير الناطقة، فهما يولدان مع الإنسان ويزودانه بطاقات تمثيلية وقدرات تصويرية تلازمه

(1) أرسطو: في الشعر، تر: متى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 91.

في كل أنشطته الذهنية والجمالية، وتمكنه من الانفلات من أسر الإدراك السطحي للواقع والتفاعل السلبي مع أشيائه؛ إذ بهما يبتكر عوالم جديدة ويتمثل العلوم والمعارف الأولى: « ويشبه أن تكون العلل المولدة لصناعة الشعر التي هي بالطبع: علتان. والتشبيه والمحاكاة مما ينشأ مع الناس منذ أول الأمر وهم أطفال. وهذا مما يخالف به الناس الحيوانات الأخر، من قبل أن الإنسان يشبه ويستعمل المحاكاة أكثر ويتتلمذ ويجعل التلمذات بالتشبيه والمحاكاة للأشياء المتقدمة والأوائل، وذلك أن جميعهم يسر ويفرح بالتشبيه والمحاكاة»[1].

بيد أن التنبيه على قيمة التشبيه والمحاكاة وأهميتهما في العملية الشعرية لا يرمي إلى الكشف عن العلل الغريزية المولدة للشعر فحسب، بل يندرج كذلك وأساسا في سياق تحديد المكون النوعي للعمل الشعري وإبرازه؛ فالشعر لا بد له حتى يستحق صفة الشعرية أن يقوم على «التشبيه والمحاكاة»، وأن يطبع أسلوبه الإيحائي بهما، أما إذا اكتفى بوزن الكلام، فلن تكون له أي فاعلية جمالية أو خاصية أدبية، وإنما سيكون كاللحن الجاف والكلام العادي: «(...) ذلك أنه لا شيء يشترك كان فيه: أوميروس أو أنفادقلس ما خـلا الوزن. ولذلك أما ذلك فينبغي أن نلقبه شاعرا، وأما هذا فالمتكلم في الطبيعيات أكثر من الشاعر»[2].

لقد كان متى بن يونس واعيا أن «التشبيه والمحاكاة»، بالمعنى الذي يدلان فيه على التمثيل والتصوير، هما جوهر الشعر وخاصيته الجمالية اللتان يتميز بهما عن غيره من المستويات الأخرى للخطاب، ولذلك نراه يؤكد ضرورة ربط الشعر بهما[3]، ويدعو الشاعر إلى وجوب الحرص

---

(1) أرسطو: في الشعر، تر: متى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 91.
(2) نفسه، ص 87.
(3) نفسه، ص 87، 91، 96، 104، 107.

على إنتاج عوالمه الإبداعية والجمع بين مواضيعها الإيحائية على أساس المشابهة والتماثل بينها[1].

ولا يعني اشتراط «التشبيه والمحاكاة» في النص الشعري حتى يوشح بصفة «الأدبية» أنه يسلب المكون الإيقاعي قيمته الجمالية ووظيفته الفنية في العملية الشعرية،بل يهدف إلى التنبيه على أن «التمثيل والتصوير» يكتسيان أهمية أكبر في التشكيل الشعري مقارنة بالوزن،دون أن يعني ذلك أنه يمكن اعتبار نص ما نصا شعريا لمجرد أنه أعاد صوغ الظواهر الطبيعية والمعطيات الإداركية في قالب حكائي وبأسلوب إيحائي، لأن الشعر بقدر ما يقوم على «التشبيه والمحاكاة» يقوم أيضا على الوزن: «إن الشاعر خاصة يكون شاعر الخرافات والأوزان بمبلغ ما يكون شاعرا بالتشبيه والمحاكاة، وهو يشبه ويحاكي الأعمال والأفعال الإرادية وإن عرض أن يعمل شيء في التي قد كانت، فليس هو في ذلك شاعرا بالدون من قبل أن التي كانت: منها ما لا مانع يمنع يكون حالها في ذلك مثلا كالتي هي موضوعة بأن توجد، كحال ذلك الذي هو شاعرها»[2].

وما يقوله متى بن يونس هنا يعني أن التشبيه والمحاكاة بوصفهما أسلوبين جماليين للتصوير والتمثيل الفني يتناولان كل المواضيع المادية والوقائع والأحداث التاريخية؛إذ لا يهم أن يحاكي الشاعر أفعالا وأشياء واقعية سبق حدوثها، مثلما لا يهم أن يبتكر عوالم وأشياء جديدة لم تسبق رؤيتها أو حدوثها، ولكن المطلوب في كل ذلك أن يجيد إبداعه، فيبلغ بهذين المكونين الأسلوبيين - أي التشبيه والمحاكاة - درجة عليا من التشكيل الجمالي تماثل من ناحيتي القيمة الفنية والخصائص التمثيلية

(1) أرسطو: في الشعر، تر: متى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 116.
(2) نفسه، ص 104 - 105.

أعمال المصورين والرسامين البارعين: «والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي هي في غاية الفضيلة، أو كما يجب أن يشبهوا المصورون الحذاق الجياد، وذلك أن هؤلاء بأجمعهم عندما يأتون بصورهم وخلقهم من حيث يشبهون يأتون بالرسام جيادا، كذلك الشاعر أيضا عندما يشبه الغضابى والكسالى يأتي هذه الأشياء الأخر التي توجد لهم في عاداتهم، فعلى هذا ينبغي للحذاق أن يأتوا بمثال الصعوبة»[1].

يعتبر التشبيه والمحاكاة أداة جمالية مشتركة بين الشعر والفنون التشكيلية كالرسم والنحت، والشاعر يحاول دائما بالإيحاءات اللغوية والإيقاعية أن يبتكر صورا فنية تضاهي في القيمة الجمالية والقوة التمثيلية صور الرسامين والنحاتين. ولا يتحقق له ذلك إلا إذا استطاع أن «يحاكي» شخصياته ويمثل أفعالها وطبائعها الخاصة بأسلوب إيحائي بديع لا يقدر عليه إلا أمهر الشعراء.

والغاية الجمالية التي يرمي إليها التصوير الشعري هي التأثير في المتلقي ودفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة اتجاه الشيء الممثل له تنتهي به إلى الرغبة فيه أو الرهبة منه أو الإعراض عنه: « فأما كون الذي للخوف والحزن فإنما يحصل من البصر، وقد يوجد شيء ما من قوام الأمور ما هو منذ قديم الدهر وهو لشاعر حاذق. وقد ينبغي أن تقوم الخرافة على هذا النحو من غير إبصار حتى يكون السامع للأمور يفزع وينتهي ويناله حزن عندما يسمع خرافة أوريفيدس من النوائب التي ينفعل بها الإنسان، وإذا كان ذلك الشاعر إنما أصلح هذا بالبصر، وعلى أنه بلا صناعة وما هو محتاج إلى مادة. ومنهم من يعد بالبصر لا التي هي للخوف، لكن التي هي للتعجب فقط، من حيث لا يشاركون صناعة المديح بشيء من الأشياء، وذلك أنه ليس

(1) أرسطو: في الشعر، تر: متى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 117.

ينبغي أن يطلب من صناعة المديح كل لذة، لكن التناسب. فأما في تلك التي يعدها الشاعر بالمحاكاة التي تكـون بسبب اللذة من غير حزن وخوف فهو معلوم؛ فإذن هذه الخلة ينبغي أن يفعلها في الأمر»[1].

بالرغم من غموض هذا النص وقلق عباراته إلا أنه يومئ إلى أن متى بن يونس يعي أن شاعرية الشاعر تتحدد بمدى قدرته على تشكيل رؤاه الجمالية (التشبيهات والمحاكاة) بأسلوب إيحائي ممتع يثير الصور في ذهن السامع و«يخَيِّلُها إليه» حتى تتمثل له وكأنها ماثلة أمامه. وتعتبر «المحاكاة» وسيلة جمالية للتمثيل الشعري وأداة فنية لإثارة انفعالات المتلقي وللتأثير على أفعاله، وهو الأمر الذي يستشف من قوله: « (...) بالمحاكاة التي تكون بسبب اللذة (...)».

ولا تهدف العملية الشعرية دائما إلى التأثير في نفس متلقيها، بل تكتفي أحيانا بخلق المتعة الفنية الخالصة وإثارة لذة التعجب والانبهار بالمواضيع الجمالية التي تبتكرها فقط. ولذلك ميز بين نوعين من الأشعار: الأولى ذات طابع نفعي، وتوظف فيها الوسائل الإيحائية القمينة بتحقيق التأثير النفسي؛ والأخرى ذات غاية جمالية محضة ولا تروم إلا خلق المتعة النفسية. ولا شك أن هذا التمييز غريب عن التصور الأرسطي الذي يشرط جمالية الحكاية الشعرية ويربطها بوظيفتها الأخلاقية وقدرتها على تطهير النفس الإنسانية من الانفعالات السلبية كما يتضح من الفصل الرابع عشر من كتابه[2].

والواقع أن ترجمة متى بن يونس لا علاقة لها بجوهر شعرية أرسطو، وهي صورة مشوهة لأفكاره وتصوراته الجمالية، بل إنها نص يحمل وجهات نظر المترجم أكثر مما يعبر عن تصورات صاحبه الأصلية[3]. وليست الغاية

(1) أرسطو: في الشعر، تر: متى بن يونس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 112.
(2) أنظر أرسطو: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 38.
(3) أنظر ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 9.

هنا تقييم طبيعة العلاقة بين معانيها ومعاني كتاب الشعر والحكم عليها، ولكن المقصود تبيان طريقة فهمه لمضامينه وإعادة إنتاجه لها، ومدى تأثير الانشغالات النظرية والجمالية لواقعه الثقافي على نقله لهذا النص، وكيف أدى به ذلك إلى إقحام مصطلحات وتصورات لم تكن موضوع تفكير أرسطو، أو لم تحتل قيمة مركزية في كتابه.

وفي هذا الإطار يمكن القول إن الصعوبة التي استشعرها متى بن يونس إزاء متابعة كتاب: فن الشعر ونقل مصطلحاته دفعته إلى توظيف بعض المصطلحات العربية الأصيلة بغاية بسطها وتقريب دلالتها إلى ذهن المتلقي العربي، وهو أمر دأب عليه المترجمون الأوائل للتراث الفلسفي اليوناني، إذ كانوا يستعيرون في أحيان كثيـرة مصطلحاتهم ومفاهيمهم من لغة العرب، كما يشيـر إلى ذلك أبو سعيد السيـرافي (ت 368هـ) في سياق المناظرة التي جرت بينه وبين متى بن يونس،حيث قال مخاطبا له: «ما وجدنا لكم إلا ما اسْتَعَرْتُمْ من لغة العرب»[1].

ومن ثمة، فربطه ومرادفته مصطلح «التشبيه» بالمحاكاة، وتوظيفه لهما معا بمعنى التمثيل والتصوير الفني، واعتباره لهما خاصية جمالية مميزة للأسلوب الشعري، ووسيلة لإثارة النفس الإنسانية وللتأثير في انفعالاتها، كل ذلك يدل على أن هذا المصطلح يقع في صميم الحديث عن الجوهر التخييلي للنص الشعري، وأنه يمثل إبدالا لمفهوم التخييل بحكم عدم بلوغ الكلمة الدالة عليه درجة الاستقرار والنضج الاصطلاحي في هذه اللحظة[2].

(1) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، 1/ 122.

(2) لعل أبرز ما يدل على هذه المسألة الاستعمال الوحيد لكلمة «التخييل» في الترجمة العربية القديمة لكتاب الشعر، إذ إن العامل الذي حال دون تواترها على نحو واسع في ترجمة متى بن يونس يكمن في عدم بلوغها درجة تداولية هامة، ومن ثم عدم نضجها واكتمال تشكلها.

وتبرز هذه المسألة بوضوح أكبر من خلال مصطلح التغيير.

2.2. مصطلح التغيير:

يعتبر مصطلح «التغيير» ثاني أبرز المصطلحات في النصوص الفلسفية العربية الأولى التي تؤشر على الخاصية الجمالية المميزة للأسلوب الشعري. وإذا كان مصطلح «التشبيه» قد دل - من خلال إحالته إلى الطابع التمثيلي للشعر وبعده التصويري وتأكيده تلازم المستويين الجمالي والتأثيري في العملية الإبداعية - على أنه يعد إبدالا لمصطلح التخييل كما سيتحدد لاحقا، فإن مصطلح «التغييـر» لا يقل عنه في شيء من ذلك، بل إنه يتميز عليه بأنه كان أكثر وضوحا منه في مقاربة الخصائص الأسلوبية للشعر ومقوماته الجمالية ذات الأساس التخييلي.

وقبل تتبع أبرز التصورات الفنية التي تنطوي عليها الاستعمالات المختلفة لمصطلح "التغيير"، تجدر الإشارة إلى أنه يمثل أكثر المصطلحات ورودا في الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة؛ إذ ورد بمختلف صيغه الاشتقاقية تسعة وأربعين مرة[1]، وتواتر ذكره - باستثناء موضعين[2] - في المقالة الثالثة من الكتاب التي تعالج قضايا الأسلوب. وتأتي مادة (شَبَّه)، بمختلف صيغها الصرفية التي لها علاقة بالمعنى البلاغي، بعده في درجة الاستعمال؛ حيث وردت حوالي تسعة وعشرين مرة[3]، ووظفت تسعة منها

(1) أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 55، 76، 186-188، 190، 192، 194-197، 201، 204، 216-219، 247.

(2) نفسه، ص 55، 76.

(3) في الحقيقة إن عدد المرات التي وردت فيها كلمة «شبه» بمختلف صيغها الصرفية يفوق هذا العدد إلى حد بعيد، إلا أن كثيرا من استعمالاتها ليست لها أي قيمة أو علاقـة بالحـد البلاغي، أنظر أرسـطو: الخطابة، الترجمـة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 45، 55 - 56، 196 - 197، 219.

في المقالة الثالثة[1]؛ أما مصطلح المجاز فقد استعمل ثلاث مرات[2]، بينما وردت مرة واحدة مصطلحات: «الاستعارة»[3] و«الحكاية»[4] و«التصوير»[5]؛ وبالنسبة إلى مادة (خيل) فقد تكررت عشر مرات[6]، وجاءت صيغها الصرفية على النحو الآتي: تَخَيِّل، وتُخَيِّل،، ومتخيَّل، ومُخيّل، ومن بين استعمالاتها تلك يمكن أن اعتبار ثلاثة منها فقط ذات أهمية خاصة[7]، لأنها تندرج في سياق التنبيه على البعد التخييلي للشعر. وهذا ما يوضحه الجدول الإحصائي التالي:

---

(1) أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 153، 166، 191، 193، 196، 197، 219.

(2) نفسه، ص 190.

(3) نفسه، ص 168.

(4) نفسه، ص 55.

(5) نفسه.

(6) نفسه، ص 54، 83، 96، 99، 184، 202.

(7) نفسه، ص 83، 184، 202.

المصطلح	مصطلح التغيير	باقي مشتقات مادة (غير)	مصطلح التشبيه	باقي مشتقات مادة (شبه)	مادة (وهم)	مادة (خيل)	مصطلح مثل	مصطلح المجاز	مصطلح الحكاية	مصطلح الاستعارة	مصطلح التصوير	مصطلح بديل	مصطلح تحويل
نسبة ورود المصطلحات في الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة	44 مرة	5 مرات	6 مرات	23 مرة	23 مرة	10 مرات	15 مرة	3 مرات	مرة واحدة	مرة واحدة	مرة واحدة	مرة واحدة	مرة واحدة
	(32,84٪)	(3,74٪)	(4,50٪)	(17,20٪)	(17,20٪)	(7,46٪)	(11,13٪)	(2,23٪)	(0,74٪)	(0,74٪)	(0,74٪)	(0,74٪)	(0,74٪)
	49 مرة (36,58٪)		29 مرة (21,7٪)		56 مرة (41,72٪)								

يدفع تواتر مصطلح «تغيير» وهيمنته في القسم الثالث الخاص بالأسلوب من الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة مقارنةً بمادتي (شبه) و(خيل)، اللتين تحيلان إلى الخاصية النوعية للشعر، إلى التساؤل ليس عن دلالته فحسب، ولكن أيضا عن الوظيفة التي يمكن أن يؤديها في سياق يخص القول الجمالي، وينشغل ببحث مميزاته الأسلوبية وتحديد مقوماته الفنية، ومن ثمة عن درجة إسهامه في تعيين المكون النوعي للنص الشعري والتنبيه على خاصيته التخييلية.

قبل بحث ذلك، تجدر الإشارة إل الترجمة العربية القديمة للخطابة تنتمي، بالرغم من جهلنا بصاحبها وفترة إنجازها، إلى مرحلة سابقة على عصر متى بن يونس[1]، مما يعني أنها تعكس لحظة متقدمة في سياق تشكل المصطلحات وتوظيفها لدى المناطقة؛ وقد تميزت هذه اللحظة - كما سبقت الإشارة - بتأثرها في عملية نقل المصطلحات البلاغية اليونانية بالمصطلحات المتداولة في الدرس البلاغي العربي القديم، ولعل أبرز ما يؤكد ذلك تعلق مصطلح «التغيير» وترابطه بمصطلح «المثل» أو «المثال»[2]. ويتبين ذلك من النص الآتـي: «ثم إن المثال أيضا تغيير، لكنهما يختلفان قليلا. فقول القائل في أخيلوس إنه وثب وثبة أسد هو تغيير. فمن أجل أنهما جميعا كانا شديدين، سمى أخيلوس بالتغيير والاختلاف أسدا. وما أنفع المثال في الكلام أيضا! ولكن ينبغي أن نقل استعماله لأنه من الفيوئطي»[3].

(1) بالرغم من أن الغموض يحيط بصاحب الترجمة والعصر الذي أنجزت فيه، إلا أنه يمكن الزعم أنها كانت موجودة قبل ترجمة متى بن يونس، ويمكن الاستدلال على ذلك ببعض مصطلحاتها التي تؤشر على البدايات الأولى لتشكيل المصطلحات الفلسفية: كما هو شأن مصطلح الفيوئطي مثلا الذي يعني به الشعر.

(2) أرسطو:الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 56، 195 - 197، 213، 219، 253.

(3) نفسه، ص 195 - 196.

فعبارة «إن أخيلوس وثب وثبة أسد» مثال يقوم على التغيير، لأن القائل «سمى أخيلوس بالتغيير والاختلاف أسدا»على مجرى تمثيل شدته وقوته،مما يبين أن «المثال» نوع خاص من أنواع «التغيير»، وأنه يرقى بالعبارة من مستوى التقرير والمباشرة إلى مستوى الإيحاء والتصوير الفني، وهو بالإضافة إلى هذا أسلوب جار في الكلام اليومي، إلا أنه صفة محايثة للقول الشعري وخاصية مميزة له.

وإذا كان واضحا أن «المثال» يقابل في مباحث البلاغة العربية القديمة مصطلح «التشبيه»، فإن السياق العام للنص يوحي بأن مترجم الكتاب يؤثر كلمة «مثال» ويفضلها على كلمة «تشبيه»، ولعل أبرز ما يؤكد هذا الأمر قوله معلقا بعد أن ساق جملة من التشبيهات، وبعد أن كرر استعمال مصطلح (يشبه) تسع مرات[1]: «(...) فكل هذا المثل قد ينبغي أن يقال بمنزلة التغيير، وإنما ينجح منها ما قيل على جهة التغيير. فهو معلوم أن ما كان بهذا النحو فهو مثال. والمثل هن تغييرات تحتاج إلى كلام. وقد ينبغي أن نجعل التغيير أبدا راجعا إلى المعادلة والوزن في الأشياء، وتكون تلك الأشياء، وإن اختلفت، متساوية في العكس»[2].

ويبدو أن إيثار مصطلح «المثل» على مصطلح «التشبيه» يعود إلى عاملين رئيسين: الأول أن الكلمة كانت في اعتقاد المترجم أكثر تنبيها على الطابع التمثيلي للقول الشعري، خاصة وأن دلالتها العامة تؤشر على الصياغة التصويرية للمعنى بأسلوب إيحائي، وتشير إلى عملية المقاربة بين الأشياء والظواهر المتباعدة في الحس من خلال إبراز بعض جهات تشابهها وتماثلها؛ والثاني أن المترجم كان ينضبط لسلوك لغوي سائد في المراحل

---

(1) أرسطو: الخطابة الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 196 – 197.

(2) نفسه، ص 197.

الأولى من عملية نقل تراث أرسطو إلى العربية؛ إذ كانت النصوص الفلسفية العربية الأولى، وخاصة تلك التي تنتمي إلى النصف الثاني من القرن الهجري الثالث، تحفل كثيرا بمصطلح «الأمثال» وكانت استعمالاتها تحيل على المكون النوعي للأسلوب الشعري: أي التمثيل والتصوير الفني[1]. ومما يؤكد ذلك قول قسطا بن لوقا مترجما كلام فلوطرخس: «الذين وضعوا لنا كتاب وصفوا لنا ذلك من ثلاثة ألوان: أحدها طبيعي، والثاني على طريق الأمثال، والثالث على الطريق المأخوذ عن النواميس، والأمر الطبيعي يدبره ويتقلده الفلاسفة وأما الأمر الذي يجري مجرى الأمثال فمأخوذ من الشعراء (...)»[2]. وفي السياق نفسه يندرج توظيف كلمة المثل لدى مترجم كتاب الخطابة؛ وذلك في قوله: «وقد تفعل المثل التي يستعملها الفيوثطيون ما قد يرى حسنا»[3].

والخلاصة التي يمكن تسجيلها هنا أن توظيف كلمة المثل والأمثال والمثال في النصوص الفلسفية العربية الأولى المتوافرة الآن ينم عن إدراك عميق للخاصية «التخييلية» للخطاب الشعري، ورغبة أكيدة في التنبيه عليها، لأن تلك الكلمات كانت تستعمل بمعنى الأسلوب الجمالي الذي يعبر عن

---

(1) تجدر الإشارة إلى أن هذا المعنى الذي تستعمل به كلمة مثال لا يقتصر على النصوص الفلسفية فحسب، بل يطبع أيضا نصوصا عربية أصيلة إذ يلاحظ أن الجاحظ قد استعمل كلمة الأمثال بمعنى مقابل للحقيقة = (الجاحظ: الحيوان، 5/ 134)، كما أن اللغويين والبلاغيين العرب الأوائل كانوا يستعملون تلك الكلمة بمعنى الاستعارة قبل تشكل المصطلح الدال عليها، وهذا ما يشير إليه المضفر بن الفضل العلوي (ت 656هـ) بقوله في باب الاستعارة: «كان القدماء يسمونها الأمثال، فيقولون: فلان كثير الأمثال» (نضرة الإغريض في نصرة القريض، ص 133).

(2) فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، ص 108. أنظر كلمات المثل والأمثال والمثال لدى الكندي: رسالة في الفلسفة الأولى، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، تح: عبد الهادي أبي ريدة، 1/ 107 - 108، 1/ 112.

(3) أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، ص 213.

الدلالة الشعرية بلغة غير مباشرة تقوم أساسا على الإيحاء والتصوير، وتولد في الوقت نفسه لدى المتلقي - كما يتضح من عبارة «وقد تفعل المثل» في النص الأخير - متعة نفسية عميقة وجميلة بالأشياء التي تصورها وبطريقة التعبير عنها. مما يبرز في النهاية أن تلك الكلمات كانت تشير بمستويات مختلفة إلى الأنواع البلاغية والأساليب التصويرية التي تميز اللغة الشعرية وإلى آثارها الجمالية.

وبالعودة إلى النص أعلاه لإبراز طبيعة العلاقة بين مصطلحي «المثل» و«التغيير» في ضـوء ما تم تناوله حتى الآن، يلاحظ أن كلمة المثل تستعمل بمعنى «التشبيه»، وأنها جزء من «التغيير» ونوع معين منه، لأن كل «المثل هن تغييرات» ولا يصح العكس. فالتغيير ليس نوعا بلاغيا محددا، ولكنه خاصية أسلوبية تضفي على البنيات التركيبية والدلالية للنص الشعري مسحة جمالية بديعة ومغايرة للمستويات الأخرى للخطاب، أي أنه يشمل كل الأنواع البلاغية ومختلف الأساليب الإيحائية التي تنقل الكلام وتعبر بالمعنى من مستوى التقرير والمباشرة إلى الإيحاء والتصوير. ومعنى ذلك أن التغيير يشير إلى مصطلح المجاز دون أن يعني به الباب الخاص في علم البيان الذي يدل على تسمية الشيء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب، وإنما يقصد به دلالته العامة التي تشمل كل كلام بليغ مقابل للحقيقة، والتي تضم التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام.

وبناء على ذلك، فمصطلح «التغيير» يؤدي في الترجمة العربية القديمة للخطابة الوظيفية نفسها التي أداها مصطلح «التشبيه» في ترجمة متى بن يونس ألا وهي الإلماح إلى الخاصية التخييلية للأسلوب الشعري، إلا أنه يتميز عن مصطلح التشبيه بكونه أكثر منه توضيحا لهذا الأمر، ويعود السبب في ذلك إلى أن توظيفه يندرج في إطار تحديد المقومات الجمالية

والخصائص الأسلوبية التي تميز الخطابة والشعر وتمايزهما.

والدافع إلى اعتبار مصطلح «التغيير» إبدالا لمصطلح «التخييل» كون صاحب الترجمة العربية للخطابة يعده أسلوبا خاصا بالشعر ومميزا له. يقول في هذا الصدد: «(...) وكل هذه التغييرات تنتسب إلى الشعر»[1]، ويقول كذلك: «(...) وكل هذا لو نطق به النثر، فإنه يهب الأسلوب برودا وسخرية، فهو أنهم نطقوا بالفيوثيطية في النثر على غير ما يجمل (...)»[2].

يتحدد الاختلاف النوعي بين الشعر والخطابة في أن لكل واحد منهما طريقته الخاصة في التعبير عن المعنى، إذ يصوغ الشعر المعنى بلغة غريبة وجديدة تخرق العبارات المألوفة والأساليب الواضحة والصريحة، وتنطوي على طاقة إيحائية جميلة وعجيبة؛ أما النثر فإنه يعتمد المباشرة والوضوح في التعبير عن المعنى، ولا يحفل كثيرا بالأساليب الإيحائية، وحتى إذا تضمنها فإن استعماله لها يظل محدودا، كما أنه لا يقصدها لذاتها، بل يوظفها لتحقيق غاية خطابه الإبلاغي أو الإقناعي: «(...) فأما في الفيوثيطية فمثل أن يقال اللبن: الأبيض، وما كان من نظائر هذه. وأما في الكلام المنثور فبعضهن لا تحسن البتة؛ وبعضهن إن كن مملولات يعتدن ويكن ظاهرات، لأنهن فوثطيات، وهكذا يكون استعمل هذه في النثر،لأنها تعدل في المتعود وتجعله يبدو غريبا، لكنه ينبغي أن يتوخى القصد في ذلك (...)»[3].

يبدو واضحا، بالرغم من الغموض الذي يكتنف هذا النص، أن صاحبه يقابل بين الشعر والخطابة، انطلاقا من كون ما يصلح لأسلوب أحدهما لا يشكل قوام الآخر بالضرورة، ففي النثر يجب أن تسمى الأشياء بأسمائها

(1) أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 192.
(2) نفسه، ص 194. أنظر أيضا: ص 186، 196.
(3) نفسه، ص 193.

الحقيقية الظاهرة الدلالة والمعتادة الاستعمال؛ أما في الشعر فالأمر عكس ذلك، لأن جمالية لغته تتحدد بمدى تبديله للألفاظ المتداولة وتغييره لمعانيها المألوفة وخلقه لكلمات ودلالات جديدة، يقول بهذا الصدد: «إن فضيلة المقال أن يكون بالتغيير، لأن الكلمة رسم ما فإن لم توضح شيئا فإنها لا تعمل عملها إلا أن تكون لا حقيرة دنيئة ولا مجاوزة للقدر الذي يستوجب، لكي تكون جميلة؛ فإن الفيوثطية بالحري أن تكون كلاما ليس بالحقير، ولكن جميل (...) فقد ينبغي أن نهب اللغة مظهرا غريبا، فإن العجيبات إنما تكن من البعيدات، وما يحدث العجب يحدث اللذة»[1]. ويقول أيضا في السياق نفسه: «ينبغي أن يكون التغيير (...) باللاتي هن أهليات ولا معروفات»[2].

فالتغيير أسلوب تعبيري يضفي على اللغة الشعرية - بما ينطوي عليه من غرابة وتعجيب - طابعا جماليا بديعا، وهو لا ينشد تحقيق متعة فنية خالصة لدى المتلقي، ولكن إثارة الحركة الذهنية لخياله، ودفعه إلى الانسياق للمقتضى التخييلي للصور الجمالية الغريبة والعجيبة التي يبتكرها: «والتغيير أيضا لذيذ، وهذا يكون في الطبيعة؛ فإنه أبدا يزيد في الوهم المستولي ويقويه، ومن هنا يقال: «إن تغيير كل شيء لذيذ»[3].

وتنتج لذة التغيير عن ملاءمته لطبيعة النفس الإنسانية، واستجابته لغريزتها الفطرية التي تنشدّ دوما إلى التبديل والتجديد، وتميل إلى كل ما يضفي على الأشياء معاني مغايرة ويبرزها بمظاهر مختلفة. وتعد العلاقة بين «التغيير» و«الوهم» في هذا النص بمثابة العلاقة بين الوسيلة والغاية، ولذلك فعبارة: «فإنه أبدا يزيد في الوهم» تعني أنه أداة لإثارة الحركة الذهنية للخيال، لأن الأشياء التي ترد على النفس الإنسانية بصور جديدة مغايرة لمظهرها

(1) أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 186.
(2) نفسه، ص 219.
(3) نفسه، ص 55.

المعهود لا تستطيع أن تولد فيها أي متعة فنية أو لذة جمالية إلا إذا تمثلها الذهن وأثارت الحركة الإدراكية للوهم، مما يعني أن لذة التغيير تعتبر شرطا أساسا لحركة التخييل. وهذا ما يعبر عنه بقوله: «إن للأمور اللذيذة كرامة وجلالة من قبل أن في كل واحد منها تخيلا أو توهما لشيء هو هكذا»[1].

وبالرغم من أن هذه العلاقة المترابطة بين التغيير واللذة و«التخيل» التي يشدد عليها المترجم لا تتصل بشكل مباشر بالأسلوب الشعري، بل تشمل كل الظواهر والمواضيع التي يدركها الإنسان، وتثير باختلافها عن أصولها المادية خيالاته وأفكاره، إلا أنها تكتسي أهمية خاصة وكبيرة، لأن المترجم سيستثمرها في القول إن جمالية الأسلوب الشعري تتحدد بمدى قدرة مواضيعه وصوره الفنية على إيهام المتلقي وإدخاله في سياقها التخييلي، حيث يقول: «(...) ينبغي القول بنحو من ذلك الشيء كأنه متخيل أو متوهم عند السامع»[2]، ويقول أيضا: «فأما اللفظ أو المقالة فإنها تكون جميلة إذا كانت مخيلة موجهة نحو الأمور الموضوعة وكانت معتدلة»[3].

تكمن أهمية ما يشير إليه المترجم هنا في كونه يعبر عن وعي عميق وواضح بأن الأسلوب لا يكتسب جماليته إلا إذا استطاع أن يحمل المتلقي على الانسياق وراء العوالم والأفكار الخيالية التي يبتكرها (الأمور الموضوعة)، وأن يذعن لها كما لو كانت ماثلة أمامه فعلا وحقيقة. ويبدو أن المترجم، الذي نجهله للأسف الشديد، كان واعيا إلى حد بعيد بهذا الأمر، والدليل على ذلك أن النص الأخير من وضعه ولا يوجد مقابل له في الترجمة الحديثة لكتاب الخطابة[4]. وإذا كان هذا الأمر يبين أن النقلة الأوائل

---

(1) أرسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 54.

(2) نفسه، ص 184.

(3) نفسه، ص 202.

(4) قارن النص الأخير بكتاب أرسطو طاليس: فن الخطابة، تر: عبد الرحمن بدوي، ص 209.

لتراث أرسطو كانوا يسقطون عليه أفكارهم وتصوراتهم، فإنه يؤكد أيضا أن الإرهاصات الأولى لتشكل مفهوم التخييل في السياق الفلسفي تعود إلى النصوص الفلسفية العربية الأولى، وهذا ما تدل عليه كلمة «مُخَيِّلة» في النص الأخير، حيث إنها لم تكن تستعمل بمعنى دلالي عام فحسب، كما هو الأمر مع قسطا بن لوقا، بل كان يوصف بها أيضا الأسلوب الجميل الذي ينطوي على طاقة تخييلية خاصة.

وعلاوة على ذلك، يؤكد النص السابق القول الذي مقتضاه أن مفهوم «التغيير» يعد إبدالا لمفهوم التخييل في هذه اللحظة، لأن قوله: «فأما اللفظ أو المقالة فإنها تكون جميلة إذا كنت مخيلة» يوازي دلاليا وتركيبيا قوله السابق: «إن فضيلة المقال أن يكون بالتغيير». مما يعني في الأخير ويكشف أن «التغيير» و«المخيل» مصطلحان مترابطان وشرطان موجبان لجمالية الأسلوب الشعري وتأثيره.

خاتمة الفصل

يسمح تتبع سياقات تشكل مفهوم التخييل في النصوص الفلسفية العربية الأولى بتسجيل العديد من الخلاصات أبرزها:

أولا: تعود الاستعمالات الأولى لكلمة تخييل في النصوص الفلسفية العربية الأولى إلى إسحق بن حنين وقسطا بن لوقا. وقد ارتبط توظيفها في البداية بالمباحث النفسية القديمة، فكانت تستعمل بمعنى مرادف لكلمات التخيل والفنطاسيا والوهم، كما كانت تستعمل أيضا بمعنى «ملكة الخيال» و«الصور الخيالية».

ثانيا: تنقسم مختلف التوظيفات لكلمة تخييل في النصوص الفلسفية العربية الأولى إلى مستويين دلاليين مختلفين، حيث كانت ترد بمعاني غامضة ومضطربة، كما كانت تستعمل بدلالات خاصة ودقيقة. ومن الملاحظ أن هذا المستوى الدلالي الثاني يدل على بداية نضجها الاصطلاحي، لأنه تضمن دلالات هامة، ولأن معنى كلمة تخييل يتحدد فيه على أساس علاقتها بالكلمات المماثلة لها على مستوى الجذر الاشتقاقي. وقد تبين في هذا الإطار أن دلالات كلمات الخيال والتخيل والمخيل والتخييل كانت تتحدد انطلاقا من موقعها في النشاط الإدراكي للذهن ووظيفتها في عملية التفاعل النفسي مع العالم الخارجي: فالتخيل هو فعل التمثل الذهني للموضوع الخيالي، والمخيل هو الباث لهذا الموضوع، والتخييل هو عملية الانفعال النفسي بمقتضى الموضوع الخيالي.

ثالثا: يعتبر هذا الحد الذي ميز توظيف كلمة تخييل في النصوص الفلسفية العربية الأولى الأساس الدلالي الذي قام عليه معناها الاصطلاحي، وهذا ما لوحظ في الترجمتين القديمتين لكتابي الشعر والخطابة، إذ وظفها

متى بن يونس للدلالة على الأثر النفسي الذي تولده جمالية «الحكاية» الشعـرية لدى المتلقي، بينما استعمل مترجم كتاب الخطابة كلمة «مخيلة» وقصد بها المعنى ذاته.

رابعا: تضمنت نصوص هذه اللحظة تصورا نظريا هاما مؤداه: أن الطبيعة التمثيلية والدلالية للظاهرة الخيالية ووظيفتها الذهنية والنفسية تختلف اختلافا كليا عما هو حسي أو عقلي، ولذلك فهي لا تقبل التقويم بمعيار الصدق والكذب.

خامسا: كان مترجما كتابي الشعر والخطابة إلى العربية واعيين بالطابع التخييلي للأسلوب الشعري، وبحكم عدم نضج المصطلح الدال على «التخييل» واستقراره، فقد عمدا إلى توظيف بعض الإبدالات التي تحيل عليه، كما هو شأن مصطلح التشبيه لدى متى بن يونس الذي يترادف عنده مع مصطلح المحاكاة، ومصطلح التغيير لدى مترجم كتاب الخطابة.

وإجمالا، تكمن قيمة النصوص الفلسفية العربية الأولى في كونها تمثل الأساس الذي سينطلق منه الفلاسفة المسلمون في قراءة التراث الفلسفي الإغريقي، ومن ثمة، فالدلالات التي تضمنتها الاستعمالات المختلفة لكلمة تخييل والمشتقات الأخرى المرتبطة بها، كما أن التصورات الجمالية التي انطوت عليها مصطلحات التشبيه والمحاكاة والتغيير والمثل وغيرها من المصطلحات التي اعتبرتها هذه الدراسة إبدالات لمفهوم التخييل، كل ذلك سيكون له أثر بالغ في تحديدهم لهذا المصطلح وتوظيفهم له. إلا أنه لم يكن ممكنا أن يتحقق هذا الأمر بالصورة التي تم بها دون اطلاعهم على المباحث النفسية، وحسن إفادتهم من تصورات أرسطو أساسا لطرائق اشتغال ملكات الإدراك الذهني، وخاصة الملكات الخيالية للنفس الإنسانية، لأن إدراك كنه التخييل لن يتم بصورة دقيقة وعميقة إلا عبر دراسة القوى المنتجة له والمتحكمة فيه.

الفصل الثالث

الإدراك الذهني عند الفلاسفة المسلمين
ملكاته النفسية ومستوياته الدلالية

تمهيد

يتصل الحديث عن الإدراك الذهني لدى الفلاسفة بنظرهم في النفس الإنسانية وبحثهم في ملكاتها الباطنية، وسعيهم الحثيث إلى فهمها وإدراك حقيقتها؛ لأن من عرفها فقد عرف جوهر الإنسان، إذ «العلم بالنفس أكرم من سائر العلوم وأحسن، أما كرمه فلأنه يقود الإنسان إلى علم ذاته، فإنه إذا علم ذاته علم سائر الأشياء التي تعلوه، والتي هي أدنى منه، وأما حسنه فلاستصفائه وصحته. فعلم النفس أعلى من سائر العلوم الحسنة، ومنه يرقى إلى علم الجوهر الشريف الحقي. والدليل على أن من علم ذاته، علم سائر الأشياء، أن الأشياء لا تخلو من أن يكون العلم بها واقعا تحت القوى، والقوى كلها للنفس، والذي يعرف النفس يعرف قواها، والذي يعرف قواها، يعرف الأشياء الواقعة تحت قواها، فمن عرف النفس عرف الأشياء كلها»[1].

فموضوع المباحث النفسية القديمة هو النظر في النفس من جهة قواها الظاهرة والباطنة، والبحث في جوهرها وحقيقتها الأولى لأنها علة حركتها وإدراكها. والنفس هي كمال أول «لجسم طبيعي آلي، أو لجسم ذي حياة بالقوة، أي من شأنه أن يحيا بالنشوء ويبقى بالغذاء؛ وإنما يحيا بإحساس وتحريك هما في قوته»[2]. ومعنى ذلك أن النفس كائن طبيعي حي بالقوة، ولها أعضاء تتغذى بها وآلات تدرك بها العالم الخارجي وتتفاعل

---

(1) أرسطو: كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص 133.

(2) ابن سينا: أحوال النفس، ص 56. أنظر بصدد حد ماهية النفس ابن سينا: النفس، ص 10-11، ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، ص 12، فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 156 - 158.

معه بواسطتها، وتنقسم إلى ثلاثة أقسام جنسية: النفس النباتية، والنفس الحيوانية، والنفس الإنسانية[1]، وتفارق هذه النفوس الثلاثة النفس الفلكية، لأن هذه الأخيرة تدرك وتتحرك بلا آلات، وتحيى بلا غذاء ولا نمو[2].

وكما هو الشأن بالنسبة إلى كل الأمم، انشغل العرب منذ القدم بأمر النفس، فتساءلوا عن ماهيتها وطبيعتها الغريزية، وكيفية تفاعلها مع العالم الخارجي، ومن أبرز الشواهد التي تدل على ذلك قوله تعالى ردا على سؤال الكفار لرسوله (ص): ﴿وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلرُّوحِۖ قُلِ ٱلرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَآ أُوتِيتُم مِّنَ ٱلْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا﴾[3]، كما أن كلمة «نفس» قد تكرر ذكرها في القرآن الكريم اثنين وثلاث مائة مرة[4].

وإذا كان بحث العرب الخُلَّص في النفس يختلف تصورا ومنهجا واصطلاحا عن المباحث النفسية القديمة لدى اليونان، فإن العناية الكبيرة التي خص بها الفلاسفة المسلمون كتاب أرسطو: في النفس[5] تندرج في

---

(1) ابن سينا: أحوال النفس، ص 57.

(2) ابن سينا: النفس، ص 10 - 11.

(3) الإسراء، 85.

(4) أنظر محمد فؤاد عبد الباقي: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، ص 710 - 714.

(5) مما يدل على هذه العناية أن إسحق بن حنين قد ترجم كتاب النفس لأرسطو إلى العربية مرتين (ابن النديم: الفهرست، ص 311 - 312)، وأن الفارابي تعمق في دراسته له وأطال النظر فيه وكان يرجع إليه باستمرار كما تدل على ذلك العبارة التي وجدت مكتوبة على ظهره حين مات، وفيها يقول: «إني قرأت هذا الكتاب مائتي مرة» (ابن خلكان: وفيات الأعيان، 5/ 154)، وإضافة إلى ما ذلك خص ابن سينا موضوع النفس بحوالي ثلاثين رسالة، فاستهل حياته الفكرية برسالة في النفس هي: «رسالة القوى النفسانية»، واختتمها بعد أربعين سنة برسالة أخرى في النفس هي «رسالة في الكلام عن النفس الناطقة» (د. أحمد فؤاد الأهواني: ضمن ابن سينا: أحوال النفس، المقدمة، ص 5).

سياق إدراك كنهها واصلها الرباني، لأن «من عرف نفسه، عرف ربه»[1].

إن ما يهم هذه الدراسة في موضوع قوى الإدراك الذهني عند الفلاسفة المسلمين هو الإحاطة بتصورهم لطرق تشكل الإدراك النفسي ومستوياته، واستقصاء ترتيبهم للقوى الذهنية وتعيينهم لوظائفها الإدراكية. ولذلك سيركز هذا الفصل بدرجة أكبر على دراساتهم لملكات الخيال، والمتخيلة، والوهم، لكونها آليات للإبداع الفني، ولأن لا سبيل لإدراك الخصائص الجمالية والوظيفية لمفهوم التخييل دون معرفة طبيعة النشاط الذهني لتلك القوى، ودور كل واحدة منها في عملية الخلق والابتكار، تقول الروبي في هذا الإطار: «لايستطيع الباحث أن يتعرف على مفهوم الشعر أو المحاكاة عند الفلاسفة المسلمين دون التعرف على المخيلة الإنسانية – بوصفها مصدر هذا النشاط الإبداعي (الشعر) – وتحديد مكانة هذه القوة بالنسبة للقوى النفسانية الأخرى»[2].

كما سيقف هذا الفصل أيضا عند تصورهم لمستويات تشكل المعنى واشتغاله، وهو تصور ذو علاقة وطيدة بالحركة الذهنية لملكات الإدراك النفسي، ويعنى برصد مراتب الدلالة ودرجاتها الوجودية ومستوياتها التعبيرية وطرق تحولها من مرتبة ذهنية إلى أخرى.

1. ملكات الإدراك الذهني: ماهيتها وخصائصها ووظائفها:

ميز الفلاسفة بين ثلاثة مستويات للإدراك تتسم بالترابط والتداخل، وتختلف بحسب الآلة الذهنية التي تتحكم فيها، والوظيفة النفسية التي

---

(1) ابن سينا: مبحث عن القوى النفسانية، ص 147. ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، ص 93.

(2) د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 16. أنظر أيضا د.جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 9 – 10.

تستهدف تحقيقها، وهي: الإدراك الظاهر، والإدراك الباطن، ثم الإدراك العقلي.

1.1. ملكات الإدراك الظاهر:

يقصد بملكات الإدراك الظاهر الحواس الخمس، أي البصر والسمع والشم والذوق ثم اللمس، ويصطلح عليها بالحس و«المشاعر» أيضا، لأنها تشعر بالمدركات الخارجية[1]. وتتحدد وظيفتها الإدراكية في نزع صورة الشيء المحسوس مع لواحقه العرضية وعلائقه المادية، إلا أنه نزع مجرد عن المادة[2]، فكل واحد من هذه الحواس لا يعمل في غياب محسوسه، ولا يأخذ منه – حين يدركه– مادته (طينته وهيولاه)، بل متعلقاته: أي شكله ووضعه وحركته ولونه وحرارته.

وتكمن أهمية الحس في كونه يمثل أول قوى الإدراك التي تحدث في الإنسان[3]، وأول وسائل تحصيل المعرفة والعلم،فهو الذي يزود المستويين الآخرين من الإدراك بمواد اشتغالهما وعناصر تفاعلهما مع العالم وفعلهما فيه، وبدونه يصير الإنسان سلبيا في حياته وفي عداد الموتى؛ لأن الحواس –كما يرى الفارابي– آلات الإدراك، ومن إدراكاتها للظواهر الجزئية تصل النفس إلى تصور الكليات وتمثلها[4]، وهذا ما عبر عنه أرسطو في كتاب البرهان بقوله: «من فقد حسا ما فقد فقد علما ما. فالمعارف إنما تحصل في النفس بطريق الحس»[5]، وقد أجاد التوحيدي (ت 401هـ) تلخيص هذه

---

(1) الفارابي: فصوص الحكم، ص 152. ابن سينا: رسالة في القوى الإنسانية وإدراكاتها، ص 56.

(2) ابن سينا: عيون الحكمة، ص 42.

(3) الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص 87.

(4) الفارابي: الجمع بين رأيي الحكيمين، ص 98.

(5) نفسه، ص 99.

الفكرة حين قال: «الحسيات معابر إلى العقليات»[1].

2.1. ملكات الإدراك الباطن:

يمثل الإدراك الباطن المستوى الثاني من مستويات التفاعل الذهني مع العالم المادي، وتنقسم قواه الإدراكية بدورها إلى خمس قوى، وهي: الحس المشترك والخيال أو المصورة والمتخيلة والوهم والحافظة، وتحتل هذه القوى مواقع متراتبة في الدماغ، وتختلف عن آلات الحس الظاهر بكونها لا تدرك الأشياء في تحققها العيني، وإنما بعد غيابها، لأن حضورها في الحس يعوق حركتها الإدراكية ويوقفها.

ولاحظت الروبي أن هذا التقسيم الخماسي لقوى الإدراك الباطني لا يوجد إلا عند الفارابي وابن سينا، وأن الفلاسفة العرب الآخرين يقتصرون على ذكر قوى دون أخرى، أو يسقطون إحداها ويثبتون بدلها أخرى[2].

1.2.1. الحس المشترك:

يعتبر الحس المشترك أول قوى الإدراك الباطن، ويقع في التجويف الأول من الدماغ[3]. ويمثل بذلك نقطة الاتصال بين الإدراكين: الظاهر والباطن، ومن ثمة مركز الحواس ومجمع الإدراكات الحسية. ويشبه ابن رشد علاقته بالحواس الخمس بالعلاقة بين الأطراف والخطوط المتشعبة ومركزها، يقول ابن رشد موضح ذلك: «والحال في تصور هذه القوى واحدة من جهة، كثيرة من جهة أخرى، كالحال في الخطوط التي

(1) التوحيدي: المقابسات، ص 167. ويقول ابن سينا في هذا الصدد: «نحن إنما يحصل الشيء أولا في حواسنا، ثم يرتفع عنها إلى خيالاتنا ثم إلى عقولنا». التعليقات، ص 166.

(2) د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 18 – 20.

(3) ابن سينا: النفس، ص 35 – 36، عيون الحكمة، ص 38.

تخرج من مركز الدائرة إلى محيطها، فإن هذه الخطوط كثيرة بالأطراف التي تنتهي إلى المحيط، واحدة بالنقطة التي تجتمع أطرافها عندها وهي المركز. وكذلك هذه الحركات التي تكون عن هذه المحسوسات هي من جهة المحسوسات والآلات كثيرة، وهي من جهة أنها تنتهي إلى قوة واحدة واحدة»[1].

معنى ذلك، أن الحس المشترك هو الأداة الفعلية للإدراك،لأن عملية الإدراك لا تتحقق بارتسام بعد حسي واحد للشيء المدرك في النفس، بل تتم من خلال المعلومات الأخرى التي تقترن به، والتي تكون نابعة من حقيقته المادية أو وليدة مقارنته بمعطيات حسية شبيهة أو مناقضة له؛ ذلك أن البصر أو اللمس أو أية قوة حسية أخرى لا تدرك موضوعا ماديا معينا في ذاتها وبذاتها، بل تدركه عبر الإدراكات الخاصة بالآلات الحسية الأخرى، فحين ترتسم مثلا في شبكة بصر الإنسان صورة العسل، يدرك في تلك اللحظة أنه سائل لذيذ المذاق وطيب الرائحة، وهذه المعلومات لم تأت من حاسة البصر وحده، بل وردت عليه من «الحس المشترك»: «الحواس الظاهرة ليس شيء منها يجمع بين إدراك اللون والرائحة واللين؛ وربما لقينا جسما أصفر وأدركنا منه أنه عسل حلو طيب الرائحة سيال، ولم نذقه ولا شممناه ولا لمسناه. فبين أن عندنا قوة اجتمعت فيها إدراكات الحواس الأربعة، وصارت جملتها عند صورة واحدة. ولولاها لما عرفنا أن الحلاوة مثلا غير السواد، إذ المميز بين شيئين هو الذي عرفهما جميعا. وهذه القوة هي الموسومة بالحس المشترك»[2].

---

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص 55، أنظر أيضا الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص 88 – 89.

(2) ابن سينا: مبحث عن القوى النفسانية، ضمن ابن سينا: أحوال النفس، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص 166.

وبالنظر إلى هذه الخاصية الإدراكية، فقد اعتبره ابن سينا القوة الحقيقية للإدراك الحسي،كما يدل على ذلك قوله: «القوة الباصرة تبصر ولا تسمع ولا تشم ولا تذوق، والقوة التي هي الحاسة المشتركة تبصر وتسمع وتشم وتلمس وتذوق »[1]. وفضلا عن ذلك، يتميز الحس المشترك عن الحواس الخمس بقدرته على تجريد المدركات عن موادها، وهذا ما يشير إليه الكندي بقوله: «الحاس: قوة نفسانية مدركة لصورة المحسوس مع غيبة طينته. الحس: إنية إدراك النفس صور ذوات الطين في طينتها بأحد سبل القوة الحسية (...)»[2].

يتحدد الفرق بين «الحاس»، الذي يستعمله الكندي بمعنى الحس المشترك[3]، والحس الظاهر في أن قوى هذا الأخير لا تشتغل إلا بحضور مدركاتها. خلافا للأول الذي يدرك صورة المواضيع المادية حتى ولو زالت

(1) ابن سينا: النفس، ص 133.

(2) الكندي: رسالة في حدود الأشياء ورسومها، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، تح: عبد الهادي أبي ريدة، 1/ 167، أنظر أيضا ابن سينا: النفس، ص 36.

(3) يدفع إطلاق الكندي لمصطلح «الحاس» على الحاسة المشتركة إلى الإشارة إلى مسألة هامة تتصل بلحظة تشكل المصطلح النفسي في البحوث الفلسفية، حيث يلاحظ أن أول النصوص في هذا المجال كانت تسمي تلك الملكة بمصطلحات مختلفة؛ ذلك أن قسطا بن لوقا يسميها في ترجمته لكتاب فلوطرخس: الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، الجزء الرئيس (ص 160، 163، 169، 171) والحاسة المشتركة (ص 163) والعضو الرئيس (ص 162)، ويطلق عليها إسحق بن حنين في ترجمته لكتاب أرسطو: النفس، اسم الحس العامي (ص 162، 170 - 171)، وأول من نجده يستعمل مصطلح «الحس المشترك» هو الفارابي، لكنه يسميه مع ذلك بالحاسة الرئيسة (آراء أهل المدينة الفاضلة، ص 88 - 89، 92، 100. والمثير للانتباه أن ابن سينا الذي يمثل لحظة نضج المصطلح الفلسفي واستقراره يطلق عليها أحيانا مصطلح فنطاسيا (النفس، ص 41، أحوال النفس، ص 61، 68)، وأحيانا أخرى بنطاسيا (النفس، ص 35، أحوال النفس، ص 119 - 120، 139، الإشارات والتنبيهات، ص 353).

عن الحس، لأن فيه «قوة على التمسك بآثار المحسوسات وحفظها»[1]، إلا أنه تمسك محكوم بزمن محدود وضيق، لأنه لو طال أمده واتصل ارتسامه في الذهن لأصبح تذكرا.

2.2.1. الخيال أو المصورة:

يعتبر الخيال أو المصورة ثاني قوى الإدراك الباطن، وهو على صلة وطيدة بالحس المشترك، لأنه يقع بعده مباشرة؛ أي «في آخر التجويف المقدم من الدماغ»[2]، وتقوم حركته الإدراكية بحفظ المعطيات الإدراكية الواردة عليه من الحواس الخمس وتخزينها. ويعد بذلك أكثر تجريدا للمدركات من الحس المشترك وأقوى منه تخليصا للصورة المنزوعة من المدرك عن مادتها[3]، إلا أنه لا يصل في هذه العملية إلى درجة تامة من التجريد والنزع، لأن مواضيعه تظل - بسبب مصدرها الحسي - مشوبة ببعض علائق المادة ولواحقها[4].

ولا تتضمن هذه القوة - بحكم علاقتها الوطيدة بالحس المشترك- إلا الصور الصادقة المستفادة من الحس[5]. وبذلك فهي تفارق القوة المتخيلة التي تعيد إنتاج الصور الحسية، فتركبها بشكل مغاير لجوهرها المادي أو الحركي.

---

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص 63.

(2) ابن سينا: النفس، ص 36، 151. تجدر الإشارة إلى أن الفارابي وابن سينا هما الفيلسوفان الوحيدان اللذان انفردا بذكر هذه القوة؛ فقد أشار إليها الفارابي في رسالته: فصوص الحكم، ص 152، أما ابن سينا فكان يخلط بينها وبين الحس المشترك (أنظر رسالة في القوى الإنسانية وإدراكاتها، ص 43-44، عيون الحكمة، ص 38)، وهذا أمر سبق أن نبهت إليه ألفت الروبي في كتابها: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 26 - 27.

(3) ابن سينا: النفس، ص 51. أحوال النفس، ص 71.

(4) ابن سينا: النفس، ص 51 - 52.

(5) ابن سينا: مبحث عن القوى النفسانية، ص 166.

3.2.1. المتخيلة:

المتخيلة هي القوة الذهنية الثالثة ضمن ملكات الإدراك الباطن، وتقع في «التجويف الأوسط من الدماغ»[1]، وبذلك تحتل مرتبة وسطى بين تلك الملكات، لأنها تأتي بعد الحس المشترك والخيال، وتسبق الوهم والحافظة. ويسميها الكندي بـ«المصورة»[2]، و«الفنطاسيا»[3]. ويبدو من فعلها الإدراكي أنها تتحرك على نحو مخالف للقوى السابقة، حيث إنها لا تكتفي بقبول الإدراكات الواردة عليها من الحس ولا تقتصر على حفظها، بل تعيد تشكيلها على نحو جديد لا مثيل له في الواقع العيني.

ويحدد الفارابي لهذه القوة ثلاثة أفعال رئيسة هي: حفظ المدركات، وتركيبها، ومحاكاتها: «والمتخيلة هي التي تحفظ رسوم المحسوسات بعد غيبتها عن الحس، وتركب بعضها إلى بعض، وتفصل بعضها عن بعض، في اليقظة والنوم، تركيبات وتفصيلات بعضها صادق وبعضها كاذب، ولها مع ذلك إدراك النافع والضار، واللذيذ والمؤذي، دون الجميل والقبيح من الأفعال والأخلاق»[4].

يكشف إسناد دور حفظ مدركات الحس إلى القوة المتخيلة، وهي وظيفة موكولة إلى الخيال أو المصوّرة، أن الفلاسفة المسلمين كانوا يعتبرون في أحيان عديدة الخيال والمتخيلة قوة نفسية واحدة، وأنهم قل ما كانوا يفصلون بينهما. ويلاحظ أن الفارابي يشير هنا إلى ما يميز بينهما، ذلك أنه يرى أن المتخيلة ليست مجرد خزانة لمدركات الحس، بل هي

---

(1) ابن سينا: النفس، ص 36.

(2) الكندي: رسالة في ماهية النوم والرؤيا، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، 1/ 299 - 300.

(3) نفسه، 1/ 295.

(4) الفارابي: السياسة المدنية، ص 33، فصول منتزعة، ص 28.

أيضا أداة ذهنية لإعادة إنتاج الظواهر الإدراكية بصور تركيبية جديدة مماثلة لمعطيات الواقع المادي أو مغايرة لها. وإذا كان هذا الأمر يعني أنها تفارق القوى الذهنية السابقة بقدرتها على تغيير ما يرد عليها والتأثير فيه، فإنه يبين أن جوهرها الإدراكي ينطوي على طاقة حركية دائمة ومتجددة، إذ إنها تصوغ ما شاءت من المواضيع والأشياء، وتشتغل في كل الظروف والأوقات، يقول الكندي: «(...) إنها تجد ما لا تجد الحواس بتة؛ فإنها تقدر أن تـرُكِّب الصور، فأما الحس فلا يركب الصورة، لأنه لا يقدر على أن يمزج الطين ولا أفعالها؛ فإن البصر لا يقدر على أن يوجدنا إنسانا له قرن أو ريش أو غير ذلك مما ليس للإنسان في الطبع، ولا حيوانا من غير الناطق ناطقا (...)»[1].

وعلاوة على الحفظ والتركيب، تتميز المتخيلة بخاصية ثالثة هي المحاكاة، يقول الفارابي موضحا ذلك: «(...) ولها، مع حفظها رسوم المحسوسات وتركيب بعضها إلى البعض، فعل ثالث، وهو المحاكاة، فإنها خاصة من بين سائر قوى النفس، لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي تبقى محفوظة فيها. فأحيانا تحاكي المحسوسات بالحواس الخمس، بتركيب المحسوسات المحفوظة عندها المحاكية لتلك، وأحيانا تحاكي المعقولات، وأحيانا تحاكي القوة الغاذية، وأحيانا تحاكي القوة النزوعية، وتحاكي ما يصادف البدن عليه من المزاج»[2].

وتدل خاصية المحاكاة التي تتميـز بها أيضا القـوة المتخيلة على أن قـدرتها الابتكارية لا تقتصر على خلق أشياء جديدة غير موجودة في الواقع العيني فحسب، بل تقوم علاوة على ذلك باستدعاء المعطيات الإدراكية السابقة، فتمثلها،على سبيل المقارنة أو المقاربة، بمعطيات أخرى قد تكون

(1) الكندي: رسـالة في ماهية النوم والرؤيا، ضمن رسـائل الكندي الفلسـفية، 1/ 299 - 300.

(2) الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص 108 - 109.

حسية أو عقلية أو انفعالية. وتعد هذه العملية المحاكية صفة غريزية في حركتها الإدراكية، وهو مايوضحه ابن سينا بقوله: «إن القوة المتخيلة لما فيها من الغريزة المحاكية والمتنقلة من شيء إلى غيره، تترك ما أخذت وتورد شبيهه أو ضده أو مناسبه»[1].

وتتحدد الغاية الإدراكية التي تنشد «المتخيلة» تحقيقها بهاتين الخاصيتين «الإبداعيتين» (التركيب والمحاكاة) في مساعدة النفس الإنسانية على تمثل بعض المعطيات التي يصعب على الإنسان تصورها كما هي في ذاتها، والتي تكون في الغالب معقولات مجردة، كما تتحدد أيضا في حمل الإنسان على الانقياد للأمزجة والغرائز العاطفية التي يقتضيها المحتوى الخيالي للصور المركبة أو المحاكية[2].

بيد أن الحركة الذهنية للمتخيلة لا تستمر على حالة واحدة، إذ يختل نشاطها الإدراكي ويضعف باشتغال الحواس، ويقوى ويتضاعف حين تتحرر من قيود الحس وتتخلص من السلطة الشعورية للوعي والفكر. يقول ابن سينا بهذا الصدد: «والقوة المتخيلة خاصتها دوام الحركة ما لم تغلب»[3]، ويفسر ابن رشد هذه المسألة بقوله: «فعل هذه القوة يجود بالسكون، ويختل مع حضور المحسوسات»[4]. ولذلك، فالحركة الإبداعية للمتخيلة تبلغ أعلى مستويات تحررها وحيويتها في النوم، لأن فيه تسكن كل قوى الإدراك وتبسط المتخيلة سلطتها المطلقة على كل ملكات النفس، فتخضعها لمنطقها الإدراكي[5].

(1) ابن سينا: أحوال النفس، ص 177.
(2) الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص 109 - 110.
(3) ابن سينا: عيون الحكمة، ص 39.
(4) ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، ص 64.
(5) الكندي: رسالة في ماهية النوم والرؤيا، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، 1/ 295، 1/ 299. ابن رشد: الحاس والمحسوس، ص 228.

وترتبط بالمتخيلة قوة نفسية هامة يسميها الفلاسفة بالقوة النـزوعية، ويضيف إليها ابن سينا صفة الشوقية، ويعرفها الفارابي بقوله: «النـزوعية هي التي يكون فيها النـزوع الإنساني بأن يطلب الشيء أو يهرب منه، ويشتاقه أو يكرهه، ويؤثره أو يتجنبه. وبها يكون البغضة والمحبة والصداقة والعداوة والخوف والأمن والغضب والرضا والقسوة والرحمة، وسائر عوارض النفس»[1]؛ كما يعرفها ابن سينا في نص هام بقوله: «القوة النـزوعية الشوقية وهي القوة التي إذا ارتسمت في التخيل (...) صورة مطلوبة أو مهروب عنها بعثت القوة المحركة الأخرى التي نذكرها على التحريك، ولها شعبتان: شعبة تسمى قوة شهوانية وهي قوة تبعث على تحريك تقرب به من الأشياء المتخيلة ضرورية أو نافعة طلبا للذة. وشعبة تسمى غضبية وهي قوة تبعث على تحريك تدفع به الشيء المتخيل ضارا أو مفسدا طلبا للغلبة. وأما القوة المحركة على أنها فاعلة فهي قوة تنبعث في الأعضاء والعضلات من شأنها أن تشنج العضلات فتجذب الأوتار والرباطات المتصلة إلى نحو جهة المبدأ وترخيها أو تمدها طويلا، فتصير الأوتار والرباطات إلى خلاف جهة المبدأ»[2].

فـ«النـزوعية» حركة انفعالية للنفس الإنسانية تحول النشاط الإدراكي للقوة المتخيلة من المستوى الذهني إلى المستوى السلوكي،فتدفع الذات المتخيلة إلى طلب الموضوع المخيل إليها أو الإعراض عنه. وتتم هذه العملية النزوعية وفقا لمقتضى الموضوع الخيالي، فإن كان يحث على طلب الشيء المخيل، فإنها تتراخى وتتمدد بالدرجة التي تسمح بتحقيقه وحصوله؛ أما إذا كان يحث على تركه والابتعاد عنه، فإنها تتقلص وتتشنج بالشكل الذي يعوق الوصول إليه.

(1) الفارابي: السياسة المدنية، ص 33.

(2) ابن سينا: النفس، ص 33. أنظر أيضا ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، ص 97-98.

وتتحقق هذه الاستجابة الانفعالية عن طريق توظيف النزوعية لما يسمى «الحار الغريزي»، وهو طاقة نفسية تحرك مزاج البدن وتعدل حرارة عضويه الرئيسين (الدماغ والقلب) بالقدر الذي يؤثر في العضلات والأعصاب الجسدية، ويدفعها إلى إنجاز الوقفة السلوكية التي يقتضيها فعل التخيل[1].

ومما يدل على سيطرة النزوعية وقدرتها الكبيرة على تصريف الحرارة الغريزية للنفس وفقا لمقتضى الصورة المرتسمة في الخيال أنها تثير في النفس شهوة النكاح عن طريق الأفعال المحاكية له، فتنهض أعضاء القوة الخادمة للنزوعية إلى تحقيقها بشكل لا إرادي، وهذا ما يحصل في الاحتلام عادة، كما أنها تدفع النائم إلى الضرب والصراخ والفرار[2]، وتوهم العطشان أنه يروي ظمأه في منامه[3].

ويشترط الفلاسفة المسلمون لتحقيق هذه الاستجابة الانفعالية وجود نسبة ما بين القوة المتخيلة والقوة النزوعية، إذ لا بد أن تتشوق النفس للموضوع الخيالي، لأننا «قد نتخيل الشيء، وننزع إليه من غير أن نتحرك»[4]. ومعنى ذلك أن ثمة نوعين من التخيلات:تخيلات مؤثرة، وتخيلات غير مؤثرة، وأن عملية التأثير في النفس تتوقف على تحريك النزوعية، بفعل الشوق، للحار الغريزي: «عندما تحرك الصورة الخيالية النفس، تحرك النزوعية الحار الغريزي، فيحرك هو سائر أعضاء الحركة. ولذلك متى كفت النفس المتخيلة عن التشوق عن التحريك، أو لم تلف بينهما هذه النسبة، كفت الحركة. وذلك أن النزوع ليس شيئا أكثر من تشوق

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، ص 100.
(2) الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص 111.
(3) ابن رشد: الحاس والمحسوس، ص 232.
(4) ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، ص 100.

حضور الصور المحسوسة من جهة ما نتخيلها، فإذا حصلت هذه الملاءمة بين هاتين القوتين من الفعل والقبول، تحرك الحيوان ضرورة إلى أن تحصل تلك الصورة المتخيلة محسوسة بالفعل»[1].

ويقود الحديث عن العلاقة بين القوة المتخيلة والنزوعية، وعن دور الحار الغريزي في دفع النفس إلى القيام بالفعل المخيل إليها إلى الحديث عن العوامل المؤثرة في اشتغالها، وخاصة عن دور الحرارة الغريزية في إطلاق حركاتها أو قبضها. وتندرج هذه المسألة عند الفلاسفة في سياق بحثهم في أسباب تفاوت القوى المتخيلة واختلاف أنشطتها الإدراكية بين الناس، ومن حين لآخر لدى الشخص الواحد. كما تتصل أيضا بتصورهم لأثر التفاعل الحراري بين القلب والدماغ على القوى النفسية المحركة والمدركة. يقول الفارابي في هذا الإطار: «القلب ينبوع الحرارة الغريزية، فمنه تنبث في سائر الأعضاء، ومنه تسترفد، وذلك بما ينبث فيها عنه في الروح الحيواني الغريزي في العروق الضوارب. ومما يرفدها القلب من الحرارة إنما تبقى الحرارة الغريزية محفوظة على الأعضاء. والدماغ هو الذي يعدل الحرارة التي شأنها أن تنفذ إليها من القلب حتى يكون ما يصل إلى كل عضو من الحرارة معتدلا له»[2].

فالقلب هو العضو الرئيس في الجسد ومصدر تلك الحرارة وينبوعها، وإذا كان يبثها في سائر أعضاء البدن وعروقه، فإن الدماغ يعدلها بالدرجة التي تناسب القوة المراد تحريكها. وتكمن أهمية هذه العملية في كونها تحدد العوامل النفسية الباطنية التي تؤثر في اشتغال قوى الإدراك الظاهر والباطن، وتبين أسباب تفاوت الناس في القدرة التخيلية، بل وتباين هذه

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، ص 100.
(2) الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص 93.

القدرة لدى الشخص الواحد في لحظات نفسية مختلفة. وهذا ما يوضحه الفارابي بقوله: «إن تخيل القوة المتخيلة إنما يكون متى كانت حرارة القلب على مقدار محدود. وكذلك فكر القوة الناطقة، إنما يكون متى كانت حرارته على ضرب ما من تقدير، أي فعل، وكذلك حفظها وتذكرها للشيء. فالدماغ أيضا يخدم القلب بأن يجعل حرارته على الاعتدال الذي يجود به تخيله، وعلى الاعتدال الذي يجود به فكره ورويته، وعلى الاعتدال الذي يجود به حفظه وتذكره، فبجزء منه يعدل به ما يصلح به التخيل، وبجزء آخر منه يعدل به ما يصلح به الفكر، وبجزء ثالث يعدل به ما يصلح به الحفظ والذكر»[1].

ومعنى ذلك أن المتخيلة لا تشتغل من تلقاء نفسها، وأن القوى الذهنية التي قبلها وبعدها لاتفيدها في عمليتي تركيب الصور المحفوظة فيها ومحاكاتها، إذ العامل الأساس المتحكم في حركتها الإدراكية أن تبلغ الحرارة الغريزية درجة معينة من الاعتدال تختلف عن الدرجات الخاصة بملكات الحفظ والتذكر والتفكير. وإذا كان ذلك يعني أن الإبداع يتوقف في تصور الفلاسفة على درجة اعتدال أمزجة الدماغ، فإنه يفسر سبب اختلاف الحركات الذهنية للمتخيلة تفاوتها في القيام بفعلها الإبداعي، وهو ما يتضح من قول إخوان الصفا: «اعلم أن العلة في تفاوت درجات الناس في هذه القوة ليست من اختلاف جواهر نفوسهم، ولكن من أجل اختلاف تركيب أدمغتهم واعتدال أمزجتها، أو فسادها وسوء مزاجها»[2].

وفضلا عن ذلك، فوقوع المتخيلة بين قوى الإدراك الباطن يجعلها في وضع الفاعل والمنفعل؛إذ تنفعل بقوتي الحس المشترك والخيال اللتين تسبقانها، وتؤثر في القوتين اللاحقتين لها ألا وهما الوهم والحافظة.

(1) الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص 94.

(2) إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا، 3/ 418، أنظر تفصيل هذه القضية لدى ابن سينا: النفس، ص 160 - 161.

4.2.1. الوهمية:

الوهمية هي القوة الذهنية الرابعة ضمن ترتيب ملكات الإدراك الباطن، وتقع بعد المتخلية وتستقر قربها، إذ إنها «مرتبة في التجويف الأوسط من الدماغ»[1]. وتتميز هذه القوة عن الملكات الذهنية السابقة بتفوق نسبي في تجريد المعطيات الإدراكية وتقبلها: «وأما الوهم فإنه قد يتعدى قليلا هذه المرتبة في التجريد، لأنه ينال المعاني التي ليست هي في ذاتها بمادية، وإن عرض لها أن تكون في مادة، وذلك لأن الشكل واللون والوضع وما أشبه ذلك أمور لا يمكن أن تكون إلا لمواد جسمانية. وأما الخير والشر والموافق والمخالف وما أشبه ذلك، فهي أمور في أنفسها غير مادية، وقد يعرض لها أن تكون مادية، والدليل على أن هذه الأمور غير مادية، أن هذه الأمور لو كانت بالذات مادية لما كان يعقل خير أو شر أو موافق ومخالف إلا عارضا لجسم، وقد يعقل ذلك بل يوجد»[2].

تتحدد الخاصية الذهنية للقوة الوهمية في أنها تدرك المعاني المجردة الثاوية خلف التجليات المادية والعلائقية للمدركات الحسية، كالخير والشر والنافع والضار ونحو ذلك من المعاني غير المادية التي لا تدركها النفس اعتمادا على الجوهر المادي للظواهر الحسية أو الخيالية، بل تدركها انطلاقا من قيمتها الرمزية التي تنتج عن طبيعة العلاقة التفاعلية بين الذات المدركة وموضوع الإدراك. ويتضح هذا الأمر من هروب الشاة من الذئب حتى ولو لم يهم بإيذائها[3]، وحكم السبع على الأحجام الصغيرة للمدركات التي تتراءى له من بعيد بأنها فرائس فيتجه إليها ليصطادها[4]؛ فما يجعل الشاة

(1) ابن سينا: النفس، ص 36.

(2) نفسه، ص 52، أحوال النفس، ص 71 – 72.

(3) ابن سينا: النفس، ص 35.

(4) ابن سينا: مبحث عن القوى النفسانية، ص 166.

تهرب من الذئب إدراكها معنى الخوف من صورته بالرغم من أن هيأته المرئية لا تحمل في ذاتها ما يـدل عليه، لأنه لو كـان الأمر كذلك لكانت صورته مدعاة لهـروب كل الحيوانات منه، كما أن ما يجعل السبع يدرك من صورة بعيدة حجمها الحقيقي ومعناها المرتبط بالافتراس هو القدرة المميزة للوهم، ولهذا فالفلاسفة المسلمون يسمونها أيضا بالقوة المميزة[1].

وعلاوة على قدرتها على التمييز والحكم على الظواهر الإدراكية، تنطوي القوة الوهمية على طاقة تأثيرية كبيرة؛ إذ تستطيع أن تقنع النفس المدركة بصدق المعاني التي تستنبطها والأحكام التي تقررها، فتدفعها إلى الانقياد لمقتضياتها، حتى ولو خالفت الضوابط والأحكام العقلية، وذلك لأن « الوهم هو الحاكم الأكبر في الحيوان، ويحكم على سبيل انبعاث تخيلي من غير أن يكون ذلك محققا؛ وهذا مثل ما يعرض للإنسان من استقذار العسل لمشابهته المرار، فإن الوهم يحكم بأنه في حكم ذلك، وتتبع النفس ذلك الوهم وإن كان العقل يكذبه. والحيوانات وأشباهها من الناس إنما يتبعون في أفعالهم هذا الحكم من الوهم الذي لا تفصيل منطقيا له، بل هو على سبيل انبعاث ما فقط »[2].

بيد أن الأحكام الوهمية لا تحقق غايتها التأثيرية إلا إذا خدمتها القوى الباطنية الأخرى؛ ولذلك فلكي تستقذر النفس العسل لابد أن تورد عليها قوى الحس المشترك والمتخيلة والحافظة صور الأشياء القذرة والكريهة التي يعافها الإنسان كالمرار ونحو ذلك، فتمثلها له كما لو أنها ماثلة أمامه. وهذا ما يشير إليه ابن سينا بقوله: «الوهم حاكم في الحيوان يحتاج في أفعاله إلى طاعة هذه القوى له»[3].

---

(1) ابن سينا: البرهان، ص 255. ابن رشد: الحاس والمحسوس، ص 211 – 212.

(2) ابن سينا: النفس، ص 162.

(3) نفسه، ص 134، 141، 164، أحوال النفس، ص 68.

وتنم حاجة الوهم لتحقيق وظيفته التأثيرية إلى القوى الذهنية الأخرى عن أمر هام في العملية الإدراكية مؤداه أن النفس الإنسانية لا تتفاعل مع العالم الخارجي ولا تنساق إلى الأحكام والصور الوهمية إلا بواسطة تفاعل شبكة معقدة وغامضة من الملكات، يتداخل فيها ويتكامل ما هو حسي وخيالي بما هو فكري وذاكري؛ لأنه حين يقول لنا إنسان ما، سواء كان محل ثقة أم لا، لما نكون بصدد تناول العسل: لا تأكله فإنه مرة مقيئة، فإن الصورة التي يثيرها كلامه في نفوسنا تستدعي «لاشعوريا» المواضيع القذرة التي عرفناها في تجارب إدراكية سابقة، وردود الأفعال السلبية التي تكون قد ولدتها في نفوسنا، فننفر من العسل ليس لأنه فعلا طعام مر ومقيء، بل لأن الحكم الذي تتضمنه الصورة الوهمية استطاع أن يخرجنا من اللحظة الواقعية التي نعيشها فأدخلنا في لحظة أخرى خيالية، وحينها سهل عليه أن يؤثر فينا، ويقبض نفوسنا وينفرها من العسل. إلا أن ذلك لم يكن من الممكن أن يتحقق دون تدخل الذاكرة، وإسهامها في استعادة ما يسهل عملية التأثر.

5.2.1. الحافظة والذاكرة:

الحافظة هي القوة النفسية الخامسة في ملكات الإدراك الذهني، وتقع بعد الوهمية وتستقر في آخر تجاويف الدماغ[1]، وسميت حافظة لأنها تصون ما يؤديه إليها الوهم من مدركات ومعاني جزئية، وبهذا فهي تماثل الوظيفة التي يؤديها الخيال أو المصورة بالنسبة إلى الحس المشترك.

وتنقسم الوظيفة الإدراكية للحافظة إلى قسمين: إذ تقتصر على مجرد الحفظ والتخزين، كما تستدعي معاني الأشياء بعد غيابها عن الحس. ويسميها ابن سينا بالذاكرة والمتذكرة، لأنها «تكون حافظة لصيانتها ما فيها،

(1) ابن سينا: النفس، ص 148 - 149، عيون الحكمة، ص 38، ابن رشد: الحاس والمحسوس، ص 211.

ومتذكرة لسرعة استعدادها لاستثباته، والتصور به، مستعيدة إياه إذا فقد»[1].
ويرى ابن رشد أن الفرق بين الحافظة والذاكرة يكمن في طريقة إحضارها للمدرك، فإن «كان إدراكها متصلا سميت حافظة، وإن كان منفصلا سميت ذاكرة»[2]. ويعتبر أن الحافظة أفضل من الذاكرة؛ لأن عملية الحفظ أشرف وتتطلب جهدا ذهنيا واستعدادا نفسيا أكبر مقارنة بعملية التذكر[3]، ثم لأن هذه الأخيرة متضمنة بالضرورة في العملية الأولى.

وكون الذاكرة آخر قوى الإدراك الذهني معناه أنها تحتاج إلى إفادة كل القوى السابقة عليها وإلى خدمتها لها، وذلك بأن تنقل إليها صور المعطيات المادية ومعانيها المتنوعة، وتقدم إليها كل المعلومات المتصلة بها، والتي تتنوع حسب الوظائف الإدراكية الخاصة بكل واحدة منها سواء تعلق الأمر بآلات الحس الظاهر أم بآلات الحس الباطن السابقة، ولهذا يرى ابن رشد «أنها محتاجة في فعلها إلى أن تتقدمها قوتان: قوة الحس وقوة التخيل»[4]. ولا تحتاج الذاكرة إلى القوى الذهنية المتقدمة عليها لكي تزودها بمواد اشتغالها فحسب، ثم تنقطع بعد ذلك صلتها بها، بل تظل مرتهنة بها في عملية استدعائها للمعاني والأشياء واستعادتها لصورها؛ إذ «إن تذكر المرء شيئا قد نسيه إنما يكون ضرورة بإحضار معنى ذلك الشيء. فإذا أحضرته القوة الذاكرة أحضر المصور صورة ذلك الشيء وركب المميز المعنى الذي ميزه وفصله بأنه إلى المعاني التي تفصلت فمنها يتركب، والمركب هو المفصل. فمعنى الصورة تحضره الذاكرة، ورسمها تحضره المتخيلة،

(1) ابن سينا، النفس، ص 149.
(2) ابن رشد، الحاس والمحسوس، ص 209.
(3) نفسه، ص 213.
(4) نفسه، ص 209.

وتركيب المعاني إلى الرسم تعطيه المميزة»[1].

معنى ذلك، أن الحركة الإدراكية للذاكرة أو الحافظة لا تقتصر على الانفعال بالمعاني والمعلومات التي توردها عليها القوى الذهنية المتقدمة عليها وخاصة الوهم، بل إنها تترجم الانفعال الوجداني إلى استجابة سلوكية؛ حيث إنها تقلب الحركة الذهنية للفعل الإدراكي، فتعيد تركيب موضوع التذكر بالمعاني والصور التي تمثلته بها النفس في السابق. إلا أن هذه العملية لا تتم دائما بيسر، لأن استعادة النفس لمعطى مادي سابق يمكن أن تصادف ضعفا أو اختلالا في النشاط الذهني لتلك القوى، فتعجز عن إنجاز الوظيفة الإدراكية المنوطة بها أو لا تسهم بالفاعلية المطلوبة في إنجازها، الأمر الذي من شأنه أن يؤثر سلبا في العملية ككل[2].

وتعتبر درجة اعتدال «الحرارة الغريزية»العامل الأساس الذي يتحكم في الحركة الذهنية للذاكرة، ويؤثر في طريقة استعادتها للمعطيات المترسبة في الحافظة والمخزونة فيها ودرجتها. وقد قدم ابن رشد تعليلا هاما لسبب تعثر الذاكرة واختلال نشاطها، فأوضح أن أمزجة الأدمغة البشرية نوعان: أحدهما شديد الرطوبة؛ والآخر شديد اليبوسة. فأصحاب الأمزجة الرطبة لا يتذكرون الأشياء لأن الصور لا تثبت في الرطوبة، إلا أنهم يتميزون بسرعة الحفظ؛ أما أصحاب الأمزجة اليابسة فيتمسكون بالصور الحاصلة لهم، وتنطبع في ذاكرتهم الظواهر الحسية التي يدركونها، إلا أنهم يكونون قليلي الحفظ[3].

بيد أن الحركة الإدراكية للذاكرة لا تظل أسيرة القوى الذهنية التي

(1) ابن رشد: الحاس والمحسوس، ص 211 – 212.

(2) نفسه، ص 212.

(3) نفسه، ص 214.

تسبقها، ولا ترتهن كليا بالمعطيات التي تقدمها إليها، بل إنها قد تتجاوزها في أحايين وحالات خاصة، فتبتكر بعض الأشياء التي لم يؤدها إليها الحس «كما حكى أرسطو عن بعض القدماء أنه كان يصور أشياء نقلت إليه بالسماع من غير أن يكون شاهدها»[1]. ويفسر ابن رشد هذه الظاهرة باتحاد قوى الذاكرة والمتخيلة والمميزة (الوهم) في عملها، كما يرجعها إلى تحرر هذه القوى من الشواغل الحسية، ويتحقق هذا أمر حين ينفرد الإنسان بنفسه في الفضاءات الخالية والرياض المعشبة[2].

وتتمكن أيضا الحركة الإدراكية للذاكرة في أحيان عديدة من مماثلة القوتين المتخيلة والوهمية في أفعالهما التأثيرية، فتولد في النفس انفعالات لذيذة أو مؤلمة بموضوع التذكر بالرغم من أنه غائب عن الحس[3]، فكثيرا ما يتملك الإنسان الحزن أو يجهش بالبكاء بمجرد تمثل صورة حبيب مفقود أو استعادة ذكرى حادث أليم، وبالمقابل قد تغمره الفرحة وتلوح على محياه ابتسامة عالية نتيجة تذكره لحظة ممتعة سابقة. إلا أن هذه الاستجابة الانفعالية لا تتحقق إلا بالإسهام الفعال لكل قوى الإدراك الذهني التي تثير الشعور بأكثر لحظات الواقعة المتذكرة إثارة لمشاعر الشوق أو الغضب.

تلك إذن أبرز خصائص قوى الإدراك الباطن ومحددات اشتغالها، وإذا كان تناول الفلاسفة المسلمين لها يتسم بالتجزيء، فإن غايتهم من ذلك توضيح الطبيعة الإدراكية لكل واحدة منها، وبيان علاقتها بالقوى الأخرى. وقد كانوا ينطلقون من تصور أساس يرى أن الإدراك الذهني عملية مترابطة تتكاثف فيها القوى النفسية وتتداخل فيها حركاتها الإدراكية. وهذا ما أكده

(1) ابن رشد: الحاس والمحسوس، ص 212.

(2) نفسه.

(3) نفسه، ص 214.

الفارابي حين قال إن تلك القوى «كلها متصلة بعضها ببعض»[1].

وبالرغم من فاعلية الوظائف الذهنية لقوى الحس الظاهر والباطن وأهميتها إلا أنها تظل،في المنظور الفلسفي، مشوبة بالقصور ومعرضة للخطأ لأن الحس يظل هو أساس حركتها الإدراكية، ولأن إحاطاتها بمدركاتها لا تصل إلى مستوى تجريدي تام؛إذ لا تتخلص من علائقها المادية وجزئياتها العرضية، ولا تصل إلى إدراك المعاني الكلية وتصور المعقولات والحقائق المجردة.

3.1 . الإدراك العقلي:

الإدراك العقلي درجة عليا من معرفة النفس الإنسانية وإدراكها للأشياء والجواهر المادية، وهو عملية ذهنية تتم بآلة شريفة ونورانية هي العقل، وهو «جوهر بسيط مدرك للأشياء بحقائقها»[2]، أي أنه الملكة التي يتجاوز بها الإنسان المظاهر المادية للأشياء وخصائصها الجزئية ليصل بها إلى جواهرها.

ويعد الإدراك العقلي من العلامات الفارقة للإنسان عن غيره من الحيوانات الأخرى؛ إذ إن كثيرا منها تشترك معه في القوى الإدراكية السابقة، إلا أنه يتميز عنها بالعقل، ولهذا سمي بأنه حيوان عاقل. وتعتبر القوة العقلية آخر قوة نفسية تحدث في الإنسان، وتكمن خاصيتها الإدراكية، كما يشير إلى ذلك الفارابي، في أنها القوة «التي بها يمكن أن يعقل المعقولات وبها يميز بين الجميل والقبيح، وبها يحوز الصناعات والعلوم، ويقترن بها أيضا نزوع نحو ما يفعله»[3].

(1) الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص 115.

(2) الكندي: رسالة في حدود الأشياء ورسومها، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، 1/ 165.

(3) الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص 87.

ويمثل الإدراك العقلي الملكة النفسية الوحيدة التي تستطيع أن تجرد الشيء عن لواحقه المادية وعوارضه الجزئية تجريدا تاما ومطلقا، وتتصور ماهيته الكلية التي تصدق على كل أجناسه[1]، وهو أيضا الملكة الوحيدة التي يدرك بها الإنسان الأفعال والأخلاق الجميلة والقبيحة، والأشياء النافعة واللذيذة أو الضارة والمؤذية، ويهتدي بها إلى ما يجب أن يفعله أو يتجنبه[2]، كما أنه الأداة الوحيدة التي يكتسب بها الإنسان العلم الحق[3].

وعلاوة على ذلك، فالقوة الناطقة أو العقلية ترأس كل قوى الإدراك الظاهرة والباطنة ولا ترأسها أي قوة أخرى: «وأما القوة الناطقة، فلا رواضع ولا خدم لها من نوعها في سائر الأعضاء، بل إنما رئاستها على سائر القوى المتخيلة؛ والرئيسة من كل جنس فيه رئيس ومرؤوس. فهي رئيسة القوة المتخيلة، ورئيسة القوة الحاسة الرئيسة منها ورئيسة القوة الغادية الرئيسة منها»[4].

ينبعث الإدراك العقلي من قوة واحدة غير متشعبة إلى آلات جزئية هي القوة الناطقة، وبذلك يفارق المستويين الآخرين من الإدراك، لأن كل واحد منهما يتشعب إلى خمس قوى. والعلاقة بين القوة الناطقة وقوى الحس والتخيل بمثابة علاقة الرئيس بمرؤوسيه والسيد بخدامه، لأن العقل لا يصل إلى جواهر الأشياء والمعارف الكلية إلا عن طريق ما تورده عليه تلك القوى، فبدون حس ولا تخيل لا يمكن للإنسان أن يتصور المعقولات. يقول أرسطو: «لا يكون شيء ذا عقل إلا أن يكون أو لا ذا وهم، ولا يكون ذا وهم إلا أن

---

(1) ابن سينا: التعليقات، ص 166، عيون الحكمة، ص 42، النفس، ص 209 – 210.
(2) الفارابي: السياسة المدنية، ص 33.
(3) ابن سينا: البرهان، ص 257.
(4) الفارابي: آراء أهل المدينة الفاضلة، ص 89، 106. وابن سينا: النفس، ص 40 – 41.

يكون ذا حس»[1]. ويقول ابن سينا في السياق نفسه: «أول شيء نصيبه نحن ونعرفه هو المحسوسات، وخيالات مأخوذة منها، ثم منها نصير إلى اقتناص الكليات العقلية»[2].

وإذا كان الحس والخيال شرطين ضروريين لإدراك الكليات والجواهر العقلية، فيجدر التساؤل: هل المدارك الحسية والخيالية وسيلة للوصول إلى المعقولات أم أنها مكون أساس من مكوناتها؟ وإذا كان من المستحيل صوغ الأنساق العقلية دون إدراك حسي أو خيالي قبلي، فهل يظل تمثلها رهينا بهما؟

الواقع أن الإجابة عن هذه التساؤلات يحكمها موقفان اثنان: في الموقف الأول، يشير ابن سينا إلى أن «كل ما تعقله النفس مشوب بتخيل»[3]؛ وفي الموقف الثاني،يرى أن «العقل الصرف لايخالط معقوله تخيل»[4]. وقد ذهبت الروبي إلى أن الفلاسفة المسلمين يضطربون في بيان طبيعة العلاقة بين التخيل والتفكير العقلي وحدود تداخلهما، ولا يستقرون على تصور واحد في هذه المسألة[5]، ويبدو أن الأمر ليس كذلك، لأنهم يميزون بين ضربين من التفكير العقلي كل واحد منهما يتحدد بحسب موضوعه، وطبع صاحبه واستعداده الفطري لتمثل الكليات وتصور الحقائق الجوهرية في ذاتها ولذاتها، أو عن طريق مثالات تحاكيها وتسهل تمثلها.

فالضرب الأول من التفكير العقلي يسمى التعليم الخاص وتشتغل به الخاصة وصفوة المفكرين (أي الفلاسفة)، ويتم بالطرق البرهانية اليقينية

(1) أرسطو: في النفس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 174 - 175.
(2) ابن سينا: البرهان، ص 55.
(3) ابن سينا: التعليقات، ص 109.
(4) نفسه، ص 127.
(5) د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 60.

فحسب، لأنها تقيم صور الأشياء في أذهانهم بجواهرها الحقة دون حاجة إلى مثالات تحاكيها أو تقربها من أفهامهم الثاقبة؛ وأما الضرب الثاني من التفكير العقلي فيسمى التعليم العام وتشتغل به العامة والجمهور، ويقوم هذا النوع من التعليم على المثالات والتخييلات التي تحاكي الأشياء النظرية الصعبة وتُسَهِّل تحصيلها في نفوس العامة.

وقد كان الفلاسفة المسلمون حريصين أشد الحرص على تمييز طريقتهم البرهانية اليقينية عن غيرها من الطرق الأخرى، وذلك لتأكيد تفوق مداركهم العقلية عمن هم دونهم من الناس، يقول الفارابي بهذا الصدد: «الطرق الإقناعية والتخيلات إنما تستعمل إذن في تعليم العامة وجمهور الأمم والمدن، وطرق البراهين اليقينية في أن تحصل بها الموجودات أنفسها معقولة؛ تستعمل في تعليم من سبيله أن يكون خاصيا»[1]؛ ويقول أيضا: «التخييل والمحاكاة بالمثالات هو ضرب من ضروب تعليم الجمهور والعامة لكثير من الأشياء النظرية الصعبة لتحصل في نفوسهم رسومها بمثالاتها ويجتزأ منهم ألا يتصوروها ويفهموها كما هي في الوجود ولكن يفهمونها ويعقلونها بمناسباتها، إذا كان فهمها ذواتها على ما هي عليه في الوجود عسرا جدا إلا على من سبيله أن يفرد بالعلوم النظرية فقط»[2].

يشي حرص الفلاسفة المسلمين على تمييز خطابهم الفلسفي وتفكيرهم العقلي عن المستويات الأخرى للخطاب وطرائق التفكير

---

(1) الفارابي: تحصيل السعادة، ص 88.

(2) الفارابي: فلسفة أرسطو طاليس، ص 85. أنظر أيضا تحصيل السعادة، ص 79 – 82، 86، 90،93 – 94. السياسة المدنية، ص 85 – 87. كتاب الحروف، ص 131 – 132، 151 – 152، آراء أهل المدينة الفاضلة، ص 147 – 148، كتاب الملة، ص 45 – 46، ابن سينا: البرهان، ص 59. الخطابة، ص 169. ابن رشد: فصل المقال، ص 31، 48.

المغايرة بموقفهم الحقيقي من الخيال، ويتلخص في تقزيم وظيفته الإدراكية وحصرها في مجرد تقريب الاستدلالات النظرية والتصورات المجردة التي لا يمكن أن تتمثلها أذهان الجمهور وتدركها عقولهم بصورتها الجوهرية، وذلك عن طريق توظيف المثالات والمحاكيات المناسبة لها؛ أما ما دون ذلك فلا قيمة للخيال ولا أهمية له في الإدراك العقلي. وإذا كان هذا الموقف متضمنا في النصين السابقين، فإنه يبرز بوضوح في قول ابن سينا: «الخيال فيما سوى التعليمات في أكثر الأمور مضل، وفي التعليمات هاد مرشد»[1].

ويرى ابن سينا في سياق آخر أن وظيفة الأشكال والصور التي تخيل الأنساق المجردة والأفكار البرهانية بالصور التي تحاكيها وتمثلها في النفس تكمن في أنها تشغل الخيال بما هو من جنسه، فتصرفه بذلك وتمنعه من التشويش على عملية الاستدلال البرهاني، وهو ما يوضحه ابن سينا حيث يقول: «إنما احتيج إلى أن تكون أشكال الهندسة مصورة في لوح عند تعلم البراهين ليشتغل بها الخيال فلا يتشوش على العقل استيفاء البرهان، ويكون الخيال مشغولا بشيء من جنس الشيء الذي يطلب برهانه، فلا يعاوق ولا يمانع»[2].

ولم تكن تنحصر غاية الفلاسفة المسلمين من بحث المدارك الإنسانية وتصنيف درجاتها ومراتبها النفسية في إبراز خصائصها الإدراكية ووظائفها النفسية والعملية فقط، بل كانوا يسعون أيضا إلى تصنيفها بحسب درجة قربها من الجوهر الكلي للعالم وقدرتها على تمثله في حقيقته المجردة. ولذلك فقد رتبوا المدارك الحسية والخيالية والعقلية بشكل تصاعدي، واعتبروا أن العقل هو أفضلها، والحس أدناها، وأن الخيال يحتل منزلة وسط بينهما.

---

(1) ابن سينا: البرهان، ص 127.

(2) ابن سينا: التعليقات، ص 84.

ويقود الحديث عن تصنيفهم لطرق تفاعل النفس الإنسانية مع العالم الخارجي، وبحثهم لتوالي الحركات الذهنية للحس والخيال والعقل وتتابعها إلى الوقوف عند تصورهم لمراتب المعنى ومستويات تشكله في النفس.

2. مستويات تشكل المعنى في النفس:

يحفل تراث الفلاسفة المسلمين بتصور نظري هام له علاقة وثيقة بالمباحث النفسية القديمة، ويتصل بتمييزهم بين مسارات تشكل الإدراك الذهني، وتحول المعنى المادي من سياقه الواقعي المجرد إلى مجال الإدراك النفسي، ثم إلى مرحلة الإنجاز اللغوي والكلامي. وتتجلى قيمة هذا التصور في كونه لا يتابع عملية انتقال المعطى الإدراكي من ملكة ذهنية إلى أخرى، ولا يقيس درجات تجريدها له عن لواحقه المادية وعوارضه الجزئية، بل يرصد الطريقة التي تنتج بها الدلالة وتتحول بها من مستوى خاص في الوجود إلى آخر مغاير له، ويتابع من ثمة مختلف اللحظات الذهنية والتغيرات النفسية التي ينتقل عبرها المعطى الواقعي من وجوده المادي الغفل إلى مستوى الوجود اللغوي.

ذلك أنهم ميزوا بين أربع مراتب "وجودية" للمعاني هي: وجودها في الأعيان، ووجودها في الأذهان، ووجودها في الألفاظ (الكلام)، ثم وجودها في الخطوط (الكتابة). وأول من نقل إلى العربية هذا التصور ذي الأصول الأرسطية هو الكندي. يقول: « قد توجد متشابهة بالاسم بعضها علة بعض كالمخطوط، والملفوظ، والمفكر فيه، والعين القائمة؛ فإن الخط الذي هو جوهر منبئ عن اللفظ الذي هو جوهر، واللفظ الذي هو جوهر منبئ عن المفكر فيه الذي هو جوهر، والمفكر فيه الذي هو جوهر منبئ عن العين الذي هو جوهر؛ وقد يقال لهذه جميعا: واحد: أعني العين في

ذاتها، وفي الفكرة، وفي اللفظ، وفي الخط؛والعين في ذاتها علة العين في الفكـر، والعين في الفكـر علة العين في اللفظ، والعين في اللفظ علة العين في الخط»[1].

ويتضح هذا التصور بجلاء لدى ابن سينا في قوله: «فللأمور وجود في الأعيان ووجود في النفس يكون آثارا في النفس. ولما كانت الطبيعة الإنسانية محتاجة إلى المحاورة لاضطرارها إلى المشاركة والمجاورة، انبعثت إلى اختراع شيء يتوصل به إلى ذلك، ولم يكن أخف من أن يكون فعلا، ولم يكن أخف من أن يكون بالتصويت، وخصوصا والصوت لا يثبت ولا يستقر ولا يزدحم، فتكون فيه مع خفته فائدة وجود الإعلام به مع فائدة انمحائه، إذ كان مستغنيا عن الدلالة به بعد زوال الحاجة عنه، أو كان يتصور بدلالته بعده، فمالت الطبيعة إلى استعمال الصوت، ووفقت من عند الخالق بآلات تقطيع الحروف وتركيبها معا ليدل بها على ما في النفس مـن أثـر. ثم وقع اضطرار ثان إلى إعلام الغائبين من الموجودين في الزمان أو من المستقبلين إعلاما بتدوين ما علم (...) فاخترعت أشكال الكتابة. فما يخرج بالصوت يدل على ما في النفس، وهي التي تسمى آثارا، والتي في النفس تدل على الأمور وهي التي تسمى معاني، أي مقاصد للنفس، كما أن الآثار أيضا بالقياس إلى الألفاظ معان. والكتابة تدل على اللفظ إذ يحاذى بها تركيب اللفظ (...)»[2].

وتتجلى أهمية هذا التصور، الذي لقي عناية كبيرة لدى الفلاسفة المسلمين والذي استمدوه من كتاب العبارة لأرسطو[3]، في كونه يميز

(1) الكندي: رسالة في الفلسفة الأولى، ضمن رسائل الكندي الفلسفية، 1/ 155 - 156.

(2) ابن سينا: العبارة، ص 2 - 3.

(3) أنظر الفارابي: شرح أرسطو طاليس في العبارة، ص 24-29، ابن رشد: تلخيص كتاب العبارة، ص 57 - 58. إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا، 1/ 392 - 393.

- في سياق تأمل المعطيات المادية- بين خمسة مستويات لوجودها كل واحد منها يؤشر على لحظة إدراكية خاصة وهي:الوجود العيني، والوجود الحسي، والوجود الفكري، والوجود الشفاهي، والوجود الكتابي. وتتميز هذه المستويات الخمسة بخاصيتين: أولهما أن لكل واحد منها مرتبته الخاصة ووظيفته المحددة في عملية الإدراك الذهني؛ وثانيهما أنها ليست ذات طابع آلي، إذ بالرغم من علاقاتها المترابطة إلا أن اشتغال إحداها لا يعني تحرك الأخرى بالضرورة.

ويشير الوجود العيني إلى المعطيات والمواضيع المادية القائمة خارج النفس، أي تلك التي لم تحصل في الحس ولم تع الذات وجودها بعد. ويسميها الفارابي بالموجودات الخارجية التي لم تحس بها النفس ولم تعقلها[1]، وبتحديد دقيق إنها هذا الخزان الهائل واللامتناهي من المعاني والأشياء التي يحفل بها الواقع الموضوعي، والتي لا تتعدى - باصطلاح الفلاسفة - مستوى الوجود بالقـوة، لأنها بمجرد ما تقـع في الحس وتعي الذات كينونتها إلا وتنتقل إلى مستوى الوجود بالفعل.

والوجود الحسي هو لحظة الشعور بالمعطيات الإدراكية والانفعال بها، ويقع في خط محاذ للوجود السابق، وهو الذي يخرج تلك المعطيات من مستوى الوجود بالقوة إلى مستوى الوجود بالفعل، ولا يقوم إلا بالتقاط صورها وأشكالها وأوضاعها العلائقية، لأنه يشتغل بآلات الإدراك الظاهر التي لا تأخذ - كما اتضح سابقا - من الظواهر الإدراكية إلا عوارضها المادية، أما التفكير فيها وتحليلها الذهني فأمر موكول إلى آلات الإدراك الباطن التي يتضمنها «الوجود الفكري».

ويعتبر الوجود الفكري لحظة تحول الشعور من الإطار الحسي المجرد

(1) الفارابي: شرح أرسطو طاليس في العبارة، ص 24.

إلى مجال التحديد «الذهني» للمعطى الإدراكي مع ما يعنيه ذلك من توظيف للقوى المميزة والمفكرة والحافظة قصد التعرف عليه بالصفات المميزة له، والتي تشكل في مجموعها المعنى الفكري؛ أي المضامين النفسية التي تقوم داخل الذات المدركة وتشكل مادة الدلالة. ويسمي إخوان الصفا هذا المستوى بالحروف الفكرية، وهي عندهم «صور روحانية في أفكار النفوس مصورة في جواهرها قبل إخراجها معانيها بالألفاظ»[1]. ومن الواضح أن هذا المستوى من وجود المعطى الإدراكي يرتبط بقوة بالمستوى السابق، وأن الفصل بينهما لا يعدو أن يكون إجرائيا ونظريا فحسب، لأنه كلما حصلت صورة الشيء في الإدراك إلا وتحددت دلالته في الفكر. ويشير الفارابي إلى أن أرسطو يسمي هذا المستوى من الوجود بالآثار التي في النفس؛ لأنه يشمل كل ما يقع في النفس بعد غياب المدركات عن الحس سواء تعلق الأمر بمعقولات الأشياء وخيالاتها المحسوسة مثل خيال زيد ككائن واقعي، أم بما تخترعه النفس حين تركب الخيالات بعضها إلى بعض مثل عنزأيل وما شابه ذلك[2].

أما الوجود الشفاهي فهو لحظة تحويل مدركات الحس والمضامين النفسية القائمة في الفكر إلى رموز صوتية تعبر عنها وتحدد ماهيتها لسانيا، وهو طريقة الدلالة على الآثار الواقعة في النفس بغاية تيسير تمثلها الذهني، سواء عند الذات المدركة أم الذات السامعة، يقول ابن سينا بهذا الصدد: « معنى دلالة اللفظ أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم ارتسم في النفس معنى. فتعرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم؛ فكلما أورده الحس على النفس التفت إلى معناه»[3].

(1) إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا، 1/ 392.
(2) الفارابي: شرح أرسطو طاليس في العبارة، ص 24.
(3) ابن سينا: العبارة، ص 4. التعليقات، ص 162.

وإذا كان لهذا الضرب من الوجود غاية تواصلية، فإن الحركة الذهنية الناتجة عنه تنشد أساسا، من خلال تسميتها للظواهر الإدراكية وإخضاعها لمجال التداول اللغوي، السيطرة عليها؛ لأن معنى أن يظل معطى إدراكي بلا تسمية هو أنه يمارس عنفا رمزيا على الإنسان، وتحديا مباشرا لعقله وتفكيره.

أما الوجود الكتابي فهو لحظة تحويل الأصوات الدالة على المعنى القائم في الفكر إلى رسوم وخطوط لتدل عليها وتعلم الغائبين بذلك المعنى، وإذا كان هذا الضرب يماثل الضرب السابق في وظيفتي التبليغ والإعلام، فإنه يختلف عنه ويتفوق عليه بامتداده في الزمان والمكان، إذ لا يستند على الصوت المحكوم بزمن فيزيائي محدد، بل يقوم على تدوين الكلمات ونقش الحروف على الألواح وفي بطون الطوامير، لأن الكلام يذهب، أما الكتابة فتبقى.

ويلاحظ ابن رشد أن النوعين الأخيرين من الوجود يتميزان عن النوعين السابقين بتطابقهما عند كل الناس مهما اختلفت أجناسهم وأوطانهم؛ ذلك أن الموجودات والمعاني التي في النفس (الوجود الحسي والوجود الفكري) «واحدة وموجودة بالطبع للجميع»، أما الألفاظ والحروف المكتوبة (الأصوات والخطوط) فتختلف من جنس إلى آخر، ومن لغة إلى أخرى لأن قوامها التواطؤ والاصطلاح[1].

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب العبارة، ص 57.

خاتمة الفصل

يمكن إجمال أبرز خلاصات هذا الفصل ونتائجه في النقط الآتية:

أولا: لم تكن عناية الفلاسفة المسلمين بأمر النفس وبحثهم في قواها الذهنية ومميزاتها الإدراكية يغذيان عندهم شغفا علميا خالصا، ولكنهما كانا يستجيبان لمطلبين أساسين: أولهما «عقائدي»، ويتصل بمعرفة الجوهر الرباني للنفس الإنسانية، لأن « من عرف نفسه فقد عرف ربه»؛ وثانيهما «وظيفي»، ويتعلق بفهم طبيعة النشاط الإدراكي لقوى النفس وتحديد جواهرها الحركية. ويعتبر هذا الشرط مدخلا نظريا رئيسا للتعرف على الخصائص الذهنية والإبداعية لقوى الإبداع الشعري.

ثانيا: بالرغم من أن الفلاسفة المسلمين ميزوا قوى الإدراك الذهني وصنفوها إلى ملكات نفسية متراتبة ومنفصلة عن بعضها إلا أن ذلك لا يعني أن النشاط الإدراكي للنفس الإنسانية يتم في تصورهم بصورة مجزأة ومفككة، إذ لا توجد أي إشارة في رسائلهم وكتبهم النفسية تمضي في هذا السياق، بل إنهم أكدوا أن هذه القوى متصل بعضها ببعض؛ أما تمييزهم لها وتسميتهم لكل واحدة منها بمصطلح خاص بها، فكان يهدف إلى بيان الخصائص الإدراكية والوظائف النفسية التي تميز كل واحدة منها في ذاتها وفي علاقتها بغيرها من القوى الأخرى، والتي لا يمكن الوصول إليها إلا بالتجزيء والتفريع.

ثالثا: من أبرز النتائج التي قادهم إليها بحثهم في القوى الخيالية تأكيدهم طابعها الحركي وجوهرها الإبداعي؛ فـ«الخيال» و«المتخيلة» و«الوهم» تتميز عن غيرها من القوى الذهنية الأخرى بخاصيتها الإبداعية التي تمكنها

من تغيير صور الأشياء الواردة عليها من الحس. وذلك بما تنطوي عليه من قدرة على التفكيك وإعادة التركيب. وتتميز الحركة الإدراكية لتلك القوى الذهنية بارتباطها بملكات نفسية أخرى هي القوى النـزوعية، التي تتحدد فاعليتها في تحريك القوى الشهوانية أو الغضبية في النفس بعد وقوع صور الأشياء الخيالية فيها فتدفعها إلى الرغبة في الشيء المخيل أو الرغبة عنه، أي إلى استلطافه أو النفور منه.

رابعا: أدى شغفهم بالمباحث النفسية إلى ربط تقسيمهم لقوى الإدراك الذهني بطرق تشكل المعنى في النفس ومستويات التعبير عنه، فقسموا هذا الجانب أيضا - كما هو الشأن بالنسبة إلى قوى الإدراك الظاهر والباطن - إلى خمسة مستويات سموها على التوالي: المعاني في الأكوان، والمعاني في الأعيان، والمعاني في الأفكار، والمعاني في الألفاظ، والمعاني في الخطوط. وتستمد هذه التقسيمات قيمتها من إسهامها في تشكيل الأرضية النظرية للتفكير في طرائق تولد العمل التخييلي عبر تفاعل النشاط الذهني والملكات التعبيرية لقوى النفس الإنسانية، ومن ثمة في إنتاج عوالم شعرية جديدة وجميلة.

الفصل الرابع

توظيف الفلاسفة المسلمين لمفهوم التخييل

تمهيد

يكتسي الحديث عن مفهوم التخييل لـدى الفلاسفة المسلمين الخلّص، ونقصد بهم الفارابي وابن سينا وابن رشد، أهمية خاصة ومميزة لأنه يؤشر على لحظة تطور المفاهيم الفلسفية ونضج التصورات الجمالية المرتبطة بها؛ إذ لم يعد نقل التراث الأرسطي يتم بواسطة الترجمة الحرفية التي تتقيد بالبناء التركيبي للنص، بل أصبح يتوسل بالشرح والتلخيص، وهذا ما أعطى لأولئك الفلاسفة فرصة أكبر للتصرف في النصوص المنقولة بإقحام رؤاهم ومواقفهم الجمالية فيها، ومكنهم من صوغ تصور نظري متكامل ومتناسق للظاهرة الأدبية يحدد العناصر والمقومات التي تسم أشكالها وغاياتها، ويلم بالقوانين التي تحكمها وتوجهها[1]. وأتاح لهم - في الوقت نفسه - حل كثير من القضايا والإشكالات التي طرحها تطور الشعر العربي وتحوله آنذاك.

ويعتبر مفهوم التخييل لدى فلاسفة الإسلام من أكثر المفاهيم النظرية التي تشي بخصوصية تصورهم الجمالي للعملية الشعرية، وتؤكد أنهم لم يكونوا مجرد نقلة لكتب أرسطو وشراحا لها، بل كانوا يمارسون قراءة فاحصة لشعريته، ويغنونها بتصورات جديدة «مستمدة من صميم نظرية القول عند العرب»[2].

بيد أن القراءة التي قدمها الفارابي وابن سينا وابن رشد للشعرية الأرسطية لم تنطلق من فراغ، وإنما استعانت بعدة وسائط ذات أصول ثقافية مختلفة، وكانت بدورها استمرارا لقراءات سابقة وتطويرا لها. ولعل أبرز

(1) د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 4.

(2) د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص 201، 206.

دليل على ذلك «إقحام» صاحبي الترجمتين العربيتين القديمتين لكتابي الخطابة والشعر لمصطلح التخييل في النص المترجم بالرغم من أن أرسطو لم يشر إليه، ولم يوظف أي مصطلح دال عليه.

إن ما نسعى إليه هنا هو متابعة كيفية استثمار الفلاسفة المسلمين للدلالات والتصورات التي تضمنتها الاستعمالات الأولى لكلمة تخييل في النصوص الفلسفية العربية الأولى، وبيان مدى إسهام المباحث النفسية في إثراء المحتوى المفهومي لمصطلح التخييل، ثم رصد مختلف التحولات الدلالية والتطورات الوظيفية الجوهرية التي طرأت عليه بعد لحظة بداية تشكله، والتي أدت إلى إثراء وضعه النظري والمنهجي، فصار أداة إجرائية لمقاربة الجوانب الخيالية والتخييلية للشعر.

1. تأصيل مفهوم التخييل وتخصيصه:

اتضح فيما سبق أن توظيف كلمة التخييل في النصوص الفلسفية العربية الأولى ينقسم إلى مستويين دلاليين متباينين: ففي الأول وردت بمعاني لغوية ونفسية، وتداخلت مع الكلمات المماثلة والمقاربة لها اشتقاقيا؛ وفي الثاني وردت بمعاني دقيقة وواضحة تنم عن بداية تشكل مضمونها الاصطلاحي، وتحولها من ثمة إلى أداة إجرائية لمقاربة قضايا الشعر وظواهره الإبداعية.

ولكي تصبح كلمة تخييل مصطلحا جماليا كان من الضروري استخلاص دلالاتها النوعية الدقيقة وربطها بالعملية الشعرية وبخصائصها الفنية ووظائفها النفسية، وهذا ما أنجزه الفارابي الذي استوعب أهم الجهود السابقة، واستطاع أن يقارب بين تصورات أرسطو الشعرية ومباحثه النفسية. وفي هذا الإطار يقول جابر عصفور: «ما كان يمكن للمصطلح [يقصد الخيال] أن ينتقل هذه النقلة عند العرب لو لم يوجد الفيلسوف الذي يوحد ما بين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي، أو الذي يجعل نظرية الشعر قسما من أقسام تفكيره الفلسفي

العام. وذلك ما صنعه الفارابي الذي أقام نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسي واضح، يكشف عن فهم نسبي لملكة التخيل عند الشاعر، وفهم كامل لطبيعة الإثارة التخيلية التي يحدثها الشعر في المتلقي»[1].

ولم يكن تخصيص الفارابي لمصطلح التخييل بالظاهرة الأدبية أن يتم بسرعة ويسر،فقد اعترضته عوائق لغوية وثقافية عديدة، ترجع أساسا إلى المحتوى النظري لمصطلحات كتاب الشعر وأصولها الحضارية، وكذا إلى طبيعة اللغة الوسيطة التي قدمت بها القناة المترجمة تلك المصطلحات والتصورات إلى الثقافة العربية. ولذلك يلاحظ أنه سلك طريقتين مغايرتين في التنبيه على الخاصية التخييلية للشعر وتأكيد فاعليتها الجمالية ووظيفتها النفسية: ففي الأولى توسل بالمصطلحات التي سادت في النصوص الفلسفية العربية الأولى، والتي اعتبرتها هذه الدراسة إبدالات لمفهوم التخييل؛ أما في الثانية فقد وظف مصطلح التخييل اقتداء بمتى بن يونس الذي ورد عنده مرة واحدة في ترجمته لكتاب الشعر كما اتضح سلفا. ويتبين هذا المسلك الذي انتهجه الفارابي من خلال تتبع مصطلحات رسالته في قوانين صناعة الشعراء، ومقارنتها بمصطلحات رسالة أخرى موسومة بكتاب الشعر، والتي يبدو أنه ألفها بعد الأولى[2]:

(1) د. جابر عصفور: الصورة الفنية،ص 21. أنظر أيضا: د. جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 148.

(2) نشر هذه الرسالة أيضا د. **محمد سليم سالم** بعنوان «جوامع الشعر» ضمن كتاب أبي الوليد بن رشد: تلخيص أرسطو طاليس في الشعر، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1971، ص 171 – 175. وقد اعتقد أنها لم تنشر من قبل (ص 168). وستعتمد هذه الدراسة على تحقيق د. **محسن مهدي** لها، ليس لأنه يسبق زمنيا = عمل د. **سليم سالم**، بل لأنه من المرجح أن يكون عنوانها الحقيقي هو «كتاب الشعر»، خاصة أن **الفارابي** ذاته يسميها كذلك في كتابه: الموسيقى الكبير، ص 1176، 1188، كما أن **حازما القرطاجني** يشير إليها بالعنوان ذاته (منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 86).

المصطلحات الرسالة	مصطلح التخييل	مادة (خيل)	مادة (شبه)	مادة (حاكى)	مادة (مثل)	مادة (وهم)	ترادف التشبيه والمحاكاة	ترادف التشبيه والتمثيل
مقالة في قوانين صناعة الشعراء	0	0	16 مرة ٪38,09	9 مرات ٪21,42	9 مرات ٪21,42	4 مرات ٪9,52	3 مرات ٪7,14	مرة واحدة ٪2,38
كتاب الشعر	4 مرات ٪5,88	24 مرة ٪35,29	مرة واحدة٪1,47	39 مرة ٪57,35	0	0	0	0

يجد التفاوت بين مصطلحات الرسالتين تفسيره في خصوصية الزمن الثقافي لكل واحدة منهما، فالمرجح أن يكون الفارابي كتب رسالته الأولى في لحظة زمنية غير بعيدة عن لحظة ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر، أي قبيل اكتمال تشكل مصطلح التخييل واستقراره في مجال الإبداع الفني. وقد تميزت هذه اللحظة كما اتضح في السابق بشيوع مصطلحات التشبيه والمحاكاة والتمثيل والوهم، وهي مصطلحات كانت تستعمل كلها بغاية الإحالة إلى الخاصية التخييلية للنص الشعري، دون أن تسميها بالمصطلح الدال عليها.

أما في الرسالة الثانية، فيلاحظ التوظيف المتواتر لمصطلحي المحاكاة والتخييل ولمشتقاتهما مقابل غياب كلي للمصطلحات السابقة الواردة في الرسالة الأولى باستثناء فعل «يشبه» الذي ورد مرة واحدة. وإذا كان هذا الأمر يقود إلى الاعتقاد بأسبقية مقالته في قوانين صناعة الشعراء، فإن ما يرسخه قول الفارابي في مستهلها: «(...) فالأولى أن نومئ إلى ما يحضرنا في هذا الوقت من القوانين والأمثلة والأقاويل التي ينتفع بها في هذه الصناعة»[1].

ذلك أن وسم حديثه بالإيماء، وبأنه أبرز ما يحضره في لحظة تدوينه يوحي بأنه أدرك عدم كفايته في تحديد الخاصية النوعية المميزة للشعر والإحاطة بها، كما يوحي أيضا بأنه سيستعيده لتحديد الخصائص الجوهرية للإبداع الشعري. وهو الأمر الذي تحقق فعلا حين ربط في رسالته الثانية بين التخييل والشعر.

وتتجلى أهمية عملية إغناء الفارابي لكتاب الشعر بمصطلح التخييل في أنها ستوجه قراءة الفلاسفة المسلمين اللاحقين لهذا الكتاب، وستمكنهم من إنتاج تصور نظري متكامل للعملية الشعرية، يحدد طبيعة علاقتها بالواقع

(1) الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 150.

الموضوعي والانفعالات النفسية والرؤى الجمالة للمبدع، وبالخصائص الدلالية والإيحائية لخطابها اللغوي، ثم بالآثار النفسية التي تحدثها لدى المتلقي.

إلا أن استثمار ابن سينا وابن رشد لمصطلح التخييل في قراءتهما لكتاب الشعر لم يتم بمعزل عن التأثر بترجمة متى بن يونس لهذا الكتاب، ذلك أنهما لم يتخلصا من قراءته لمصطلح المحاكاة بالتشبيه، وهذا ما أدى بهما إلى ربط مصطلحي التخييل والمحاكاة بالمصطلحات البلاغية كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والتمثيل، كما يتضح من الجدول الإحصائي التالي:

المصطلح الرسالة	مصطلح المحاكاة	المشتقات الأخرى لمادة (حاكى)	مصطلح التخييل	المشتقات الأخرى لمادة (خيل)	مصطلح التشبيه	مصطلح الاستعارة	مصطلح المجاز	مصطلح الكناية	مصطلح التمثيل	مصطلح التغيير (الإبدال، النقل)
ابن سينا: فن الشعر	71 مرة ٪39,23	25 مرة ٪13,81	25 مرة ٪13,81	30 مرة ٪16,57	17 مرة ٪9,39	6 مرات ٪9,39	مرة واحدة ٪0,55	0	0	6 مرات ٪3,31
مجموع المصطلحات	96 مرة ٪53,05		55 مرة ٪30,38		30 مرة ٪16,57					
ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر	101 مرة ٪41,39	32 مرة ٪13,11	28 مرة ٪11,47	7 مرات ٪2,86	47 مرة ٪19,26	5 مرات ٪2,04	مرة واحدة ٪0,40	مرتين ٪0,81	مرة واحدة ٪0,40	20 مرة ٪8,19
مجموع المصطلحات	133 مرة ٪54,50		35 مرة ٪14,35		76 مرة ٪31,15					

يدل هذا الجدول الإحصائي على أن مصطلح المحاكاة هيمن إلى حد كبير على كل المصطلحات الموظفة في التلخيصين بما في ذلك مصطلح التخييل، وأن نسبة الفرق بينه وبين هذا الأخير بلغت لدى ابن سينا 25,42٪ ولدى ابن رشد 29,92٪. وهي نسبة هامة، لأنها تؤكد ما سبق قوله بخصوص القوة النظرية والثقل المفهومي لمصطلح المحاكاة في سياقه الأصلي بوصفه جوهر كتاب الشعر. إلا أنها لا تدل فيما يبدو على أنه أكثر أهمية وقيمة من مصطلح التخييل؛ لأنهما كانا يوظفان في كثير من الأحيان بمعنى مترادف ومتداخل كما سيتضح لاحقا.

ومن الجدير بالملاحظة أن مصطلحي المحاكاة والتخييل يشكلان معا النسبة المهيمنة من مجموع مصطلحات التلخيصين، إذ تكررا لدى ابن سينا 151 مرة مقابل 30 مرة للمصطلحات البلاغية الأخرى؛ بينما تكررا لدى ابن رشد 168 مرة مقابل 76 مرة للمصطلحات البلاغية الأخرى.

أما بخصوص المصطلحات البلاغية، فيدل توظيفها على المنحى الجديد الذي أصبح يطبع اشتغال مصطلحي التخييل والمحاكاة في الخطاب الفلسفي، والذي يتميز ببداية انفتاحهما على مباحث الدرس البلاغي العربي. ولئن كانت إرهاصات هذا الأمر قد بدأت مع مترجمي كتابي الخطابة والشعر، فقد اتخذت منحى مغايرا لدى ابن سينا وابن رشد، حيث نظرا إليها باعتبارها وسائل جمالية للتخييل.

2. ماهية التخييل ومهمته:

تأثر الفلاسفة المسلمون في تصورهم الجمالي للشعر بالنظرة المنطقية لفلسفتهم التي تربط المستويات المختلفة للخطاب بغايتها المدنية في الحياة اليومية للإنسان، وقد انعكس ذلك على مفهومهم للتخييل، فركزوا في تعريفهم له على جانبه الوظيفي وأثره النفسي أكثر مما ركزوا

على عناصره الجمالية ومقوماته الأسلـوبية. ولذلك يلاحظ أنهم ما انفكوا يستخدمون – في معرض توظيفهم لمصطلح التخييل– جملة من الدوال التي تحيل إلى بعض الحالات والانفعالات النفسية، وتكشف أنه استجابة ذهنية للمتلقي تبرز على مستوى انفعالاته أو أفعاله، وتترجم درجة تأثره بموضوع التخييل ونوع انسياقه لطريقة تشكله. يقول الفارابي بهذا الصدد: «(...) جودة التخييل يقصد بها أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المخيل والهرب منه أو النـزاع إليه أو الكراهة له، وإن لم يقع له به تصديق (...) وتستعمل جودة التخييل فيما يسخط ويرضي وفيما يفزع ويؤمن وفيما يلين النفس وفيما يشدها وفي سائر عوارض النفس. ويقصد بجودة التخييل أن يتحرك الإنسان لقبول الشيء وينهض نحوه وإن كان علمه بالشيء يوجب خلاف ما يخيل له فيه. وكثير من الناس إنما يحبون ويبغضون الشيء ويؤثـرونه ويجتنبـونه بالتخيل دون الروية، إما لأنه لا روية لهم بالطبع أو أن يكونوا اطرحوها في أمورهم»[1]، وفي السياق نفسه، لكن بعبارات مختصرة يقول ابن سينا: «التخييل: هو انفعال من تعجب، أو تعظيم، أو تهوين، أو تصغير، أو غم، أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول إيقاع اعتقاد البتة»[2].

فالتخييل انفعال جمالي تذعن فيه نفس المتلقي – بشكل لا واع وغير فكري– لمقتضى القول الشعري، فينساق ذهنه للصور والعوالم المخيلة إليه، وهو وإن كان لا يروم إقناع النفس وحملها على تصديق موضوع التخييل، فإن فعله لا يتحقق إلا إذا استطاعت الأحكام الجمالية التي ينطوي عليها إثارة الحركات الخيالية للقوى الذهنية، وأن تغلبها على الحركة الإدراكية للقوى العقلية (الروية والفكر)، فتحرر المتلقي من سلطانها، وتدفعه من ثمة

(1) الفارابي: فصول منتزعة، ص 63 – 64. أنظر كذلك: إحصاء العلوم، ص 84 – 85.
(2) ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص 15.

إلى أن يتوهم صدق ما خيل إليه فينساق لمقتضاه الانفعالي. ويرى ابن سينا أن هذا الأمر يعرض للإنسان إذا تمثلت له الأشياء بصور مخالفة لما جرت به عادتها ولما تستوجبه طبيعتها المادية أو الحركية[1].

ويشي تنبيه فلاسفة الإسلام على الجوهر التأثيري للتخييل بأنه ليس غاية في حد ذاته، وإنما له مقاصد في غيره أبرزها «المقصد العملي» الذي يستهدف حث المتلقي على القيام بعمل أو تركه [2].

ولا يمارس التخييل - كما تشير الجملة الأخيرة من نص الفارابي - تأثيره في صنف خاص من الناس دون الآخرين، بل إن فعله يمس كل البشر سواء كانوا غير عقليين بالطبع، أي لا يحكمون رويتهم في إدراكاتهم، أم كانوا عقلانيين، «لأن التخييلات أشد وقعا في النفوس من الحقائق والوقائع، لذلك من يتقن صناعة التخييل يكون أشد تأثيرا من الذين يحترفون البرهان»[3]. والسبب في ذلك أن التخييل يوافق طبيعة النفس الإنسانية التي تنشد غريزيا إلى المواضيع الجميلة والجديدة التي تخرق التشكلات المبتذلة والمألوفة للظواهر الإدراكية، فتصوغها بصور مغايرة ومفاجئة وبأسلوب عجيب وممتع[4].

ويتخذ الانفعال الغريزي الذي يحدد ماهية التخييل ووظيفته مظهرين اثنين: فالأول يكون مجرد تأثر عاطفي ولا يتولد عنه أي موقف سلوكي، وهذا ما يشير إليه دال «التعجب» في تعريف ابن سينا؛أما الثاني فهو انفعال نفسي تتولد عنه وقفة سلوكية للمتلقي اتجاه الشيء المخيل إليه، وهذا ما

---

(1) ابن سينا: التعليقات، ص 117.

(2) محمد المصباحي: «صراع الخيال والعقل في الحضارة العربية الإسلامية»، ص 26.

(3) نفسه.

(4) الفارابي: إحصاء العلوم، ص 84. ابن سينا: فن الشعر، ص 162.

قصده الفارابي بقوله في النص أعلاه: «أن يتحرك الإنسان لقبول الشيء وينهض نحوه». ويعود التمييز بين هذين المستويين من التخييل إلى الطبيعة الجمالية للقول الشعري وخاصيته الوظيفية؛ حيث إنه خطاب لا يستهدف إثارة وقفة سلوكية لدى المتلقين تنسجم ومقتضى مضمونه الإيحائي فحسب، بل يقتصر أحيانا على بث المتعة الفنية الخالصة في نفوسهم. وقد أشار ابن سينا إلى هذا التمييز بقوله: «والشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية»[1]. ومن رأيه أن الشعر العربي يتميز عن الشعر اليوناني بتضمنه لهذين المستويين معا: «فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال؛ والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه. وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل»[2].

وقد كان الفلاسفة المسلمون ينطلقون، في تأكيدهم الوظيفة التأثيرية للتخييل، من تصور هام مؤداه أن القول الشعري عملية خداعية تحتال على المتلقين بالعوالم والمواضيع الجمالية التي تتضمنها لتخلق لديهم وهم مشابهتها للواقع المادي، ولتحملهم بذلك على الانسياق لمقتضاها التخييلي. الأمر الذي يبرز أن التخييل في تصورهم نشاط ذو طبيعة «سحرية» خالصة. ولعل مما يؤكد ذلك أنهم كانوا يقرنون مصطلح التخييل - في سياقات عديدة وبدرجات لافتة - بدال «الحيلة»[3]، وفي هذا السياق أيضا يندرج قول ابن سينا: «المقدمات الشعرية هي المقدمات التي من شأنها، إذا

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 162.
(2) نفسه، ص 170.
(3) أنظر بهذا الخصوص ابن سينا: فن الشعر، ص 163، المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص 22 - 23، الخطابة، ص 104.

قبلت، أن توقع للنفس تخييلا لاتصديقا»[1].

فجملة الشرط الاعتراضية «إذا قُبِلَتْ» تبين أن حصول التخييل في النفس يتوقف على تسليمها بأحكام القياس الشعري وتوهمها صحة نتائجه «وهنا يكتسب التخييل معنى آخر غير «التأثير»، فتخييل حقيقة ما أو أمر ما يعني إعادة صياغته أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلا جماليا مؤثرا. فيصبح معنى التخييل التشكيل والتأثير، وهذان المعنيان يشكلان القياس الشعري، فالتشكيل هو المقدمة المنطقية لهذا القياس، والتأثير هو النتيجة المنطقية المترتبة على تلك المقدمة»[2].

ويتضح معنى التشكيل والتصوير الفني لمصطلح التخييل من خلال بعض السياقات التي كان يرتبط فيها استعماله بمصطلح المحاكاة، والتي كان يستعمل فيها هذا الأخير بوصفه وسيلة من وسائل تشكله، مثال ذلك اعتبار ابن سينا أن المقدمات الشعرية: «ليس من شرطها أن تكون صادقة، ولا كاذبة، ولا ذائعة، ولا شنعة، بل أن تكون مخيلة. ويكاد أن يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخييلات، فيحاكى الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر، والجواد بالبحر. وليس كلها بمحاكيات، بل كثير منها مقدمات خالية عن الحكاية أصلا، إلا أن نحو قولها موجه نحو التخييل فقط»[3].

ليس المقصود بالتخييل هنا الانفعال النفسي بالعملية الشعرية، بل الصور الفنية الناتجة عن محاكاة العالم المادي وتمثيل مواضيعه بعضها

(1) ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص 15 – 16، البرهان، ص 16 – 17، ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 96.
(2) د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 127.
(3) ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص 16 – 17. أنظر أيضا الفارابي: كتاب الشعر، ص 73.

ببعض على أساس المشابهة. ومن ثمة، فكلمة تخييل كانت تستعمل لدى الفلاسفة المسلمين بمعنى مادة الشعر وأداته الإبداعية، وقد كانت ترادف بهذا المعنى كلمة المحاكاة وترتبط بها. ومن أبرز الشواهد الدالة على ذلك قول ابن سينا: «(...) والشعر يستعمل التخييل. والتصديقات المظنونة محصورة متناهية يمكن أن توضع أنواعا ومواضع. وأما التخييلات والمحاكيات فلا تحصر ولا تحد. وكيف، والمحصور هو المشهور أو القريب! والقريب والمشهور غير كل ذلك المستحسن في الشعر، بل المستحسن فيه المخترع المبتدع»[1].

يضع ابن سينا في هذا النص «التخييلات والمحاكيات» في مقابل «التصديقات المظنونة والمشهورة»، ويميز بينهما على أساس تنوع مواضيعهما وتجددها أو ثباتها ومحدوديتها، مما ينم عن وعيه العميق بالجوهر الحركي للتخييل وطابعه الامتدادي، ويدل على أنه يعتبر أن أي محاولة للإحاطة الدقيقة والشاملة به سيكون مآلها الفشل ما لم تدرك أن مواضيعه وصوره الجمالية دائمة التشكل والتغير إلى حد يستحيل معه حصرها أو تحصيلها، وما لم تصغ تعريفها له على ذلك الأساس.

ويستمد التخييل هذه الطاقة الإبداعية من الحركة الإدراكية للقوة المتخيلة التي تقوم بتشكيل عالم لا متناهي من الصور والمواضيع الجمالية، وذلك من خلال تجزيء معطيات الواقع المادي وإعادة تركيبها على نحو مغاير، أو من خلال محاكاة بعضها ببعض. وما يشير إليه ابن سينا هنا ليس إلا استثمارا لإحدى أبرز تصوراته في رسائله النفسية، والتي أكد فيها «تعذر» وضع حد جامع مانع للظاهرة الخيالية بمختلف تشكلاتها المادية والحركية، لأنها دائمة التحول والتغير. حيث قال: «الخيال ليس عنده حد البتة، لأن الحد

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 162 - 163.

كلي، فكيف يلحق هوية الحد؟»[1].

ومن الواضح أنه قد نقل هذا المعنى من سياقه النفسي إلى مجال الإبداع الشعري، فعد الخيال أداة إبداعية غير متناهية الخلق والابتكار، واعتبر أن إنتاجاته الفنية تنطوي على طاقة إيحائية خصبة ومتجددة، ومما مكنه من ذلك أن جمالية النص الشعري تتحدد بمدى ابتكاره لعوالم جمالية جديدة وغير مدركة من قبل؛ لأن «الشعرية كامنة في تلاوين الكلام. وهي تظل دائما كإمكان، فإن هو أنجز صار الشاعر مطالبا بالعدول عنه من جديد وملاحقة ذاك الذي ظل محجبا لا يمنح نفسه»[2].

ومما تجدر ملاحظته أن معنى التعدد والتنوع الذي يحدد إحدى استعمالات مصطلح التخييل يكاد يشكل ماهيته الجمالية والإبداعية، إذ ينطوي على معاني دلالية عديدة ويتقاطع مع مصطلحات فنية ومعرفية متنوعة إلى حد يصعب معه القبض على معناه الدقيق والواضح: «التخييل (...) مصطلح متعدد الدلالات، لأنه يقوم على أسس معرفية متمايزة، حاول ابن سينا الاهتداء بها، كي يفهم الأبعاد المتنوعة لفكرة المحاكاة الأرسطية. ومن هنا يأخذ المصطلح أبعادا ثلاثة محددة: بعد منطقي، وبعد سيكولوجي، وبعد بلاغي صرف. هذه الأبعاد للمصطلح قد تتباين أحيانا أو تتنافر لكنها - في أحيان أخرى - تتداخل وتتناغم، بحيث يصعب فصل

(1) ابن سينا: أحوال النفس، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ص 77.
تجدر الإشارة هنا إلى أن أصل هذا التصور يعود إلى لحظة بداية تشكل مفهوم التخييل؛ حيث نبه **الكندي** على حركية الخيالات ولا محدودية تشكلاتها ومواضيعها المادية. فقال مستعملا كلمة توهم بدل كلمة خيال: «التوهم ليس له ذات ثابت قائم على حال واحدة، لكنها تكون على حال الأشياء التي تراها».
أرسطو طاليس: أثولوجيا، تر: عبد المسيح بن عبد الله الحمصي، أصلحه: يعقوب ابن إسحق الكندي، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 35.

(2) د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص 259. (التشديد أصلي).

أحدها عن الآخر»[1].

وكيفما كان الحال تظل الدلالات المتعددة لكلمات تخييل وأبعادها المعرفية المتنوعة مرتبطة بالشعر ونابعة من خصائصه الإبداعية ووظائفه الجمالية، فالتخييل أسلوب إيحائي خاص بالشعر، والعلاقة بينهما علاقة تفاعل وترابط؛ إذ لا يمكن تصور شعر بدون تخييل، من الممكن أن يتحقق التخييل في أجناس فنية أخرى كالرسم والموسيقى، إلا أنه يتعذر الحديث عن الشعر بمعزل عن التخييل وبدونه، وهذا ما قصده ابن سينا بقوله في النص السابق: «والشعر يستعمل التخييل».

معنى ذلك أن الإحاطة بماهية التخييل لدى الفلاسفة المسلمين لا يمكن أن تتم بصورة دقيقة وشاملة إلا باستقصاء تصورهم النظري للشعر، وتحديدهم لماهيته الجمالية وخصائصه التصويرية وبنياته التركيبية والدلالية.

3. التخييل والشعر: طبيعة العلاقة وقيمتها الجمالية.

1.3 . الجوهر التخييلي للشعر:

يلاحظ الباحث في كتب الفلاسفة المسلمين ورسائلهم الشعرية أن حديثهم عن الخاصية الجمالية التي تميز الأسلوب الشعري اتخذ أشكالا عديدة وكان يتوسل بمصطلحات متنوعة، فكانوا يعتبرون أن الشعر هو التمثيل والمحاكاة والتخييل والتشبيه والتغيير. وهذه كلها مصطلحات تعني عندهم أمرا واحدا، وتندرج في إطار مقاربتهم للعملية الشعرية من زاوية علاقتها بالشاعر وبالعالم المادي وباللغة التعبيرية ثم بالمتلقي، وتعكس

(1) د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 156. أنظر أيضا د. شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 258.

مدى تأثرهم بالتصورات والمفاهيم الجمالية التي تضمنتها النصوص الفلسفية العربية الأولى، كما تشي بطبيعة التطور النظري الذي حصل في مقاربتهم للظاهرة الشعرية، والذي يتمثل أساسا في رسوخ وعيهم بالجوهر التخييلي للشعـر. ولذلك، فبالرغم من تنوع المصطلحات الجمالية التي وظفوها لتحديد ماهية الشعر، إلا أن هذا الأمر لا ينقص من خصوصية تصورهم ونسقيته، لأن تلك المصطلحات تتكامل وتترابط فيما بينها، وتتضمن مفهوم التخييل وتحيل عليه بصيغ مختلفة. ويتضح ذلك في قول الفارابي: «التمثيل أكثر مايستعمل إنما يستعمل في صناعة الشعر. فقد تبين أن القول الشعري هو التمثيل»[1].

ينم اختيار الفارابي لمصطلح التمثيل من بين سائر المصطلحات الأخرى التي وظفها في رسالته: «مقالة في قوانين صناعة الشعراء» لاعتباره ملمحا جماليا مميزا للخطاب الشعري عن كونه يعد في نظره أكثر تلك المصطلحات دلالة على جوهره الإبداعي، إذ يشير إلى خاصية التصوير الفني التي تسم الأسلوب الشعري، وإلى عملية الإيحاء بالمعاني والصور الجمالية في وهم السامع، وهما مستويان مترابطان في العملية الشعرية يتعلق أولهما بجانبها الأسلوبي؛ بينما يتصل ثانيهما بأثرها النفسي ووظيفتها الجمالية، والتي تتجلى في « إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»[2].

ويبدو أن الفارابي كان يستثمر بهذا التعريف التصور الجمالي السائد قبله الذي كان يعتبر التمثيل أسلوبا تصويريا خاصا بالشعر. وبرز هذا التصور بجلاء لدى مترجم كتاب الخطابة ولدى قسطا بن لوقا أيضا، وقد سبق القول إن تأكيدهما على اختصاص «المثل» و«المثال» و«التمثيل»

(1) الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 151.
(2) نفسه، ص 158.

بالشعر يدل على وعيهما العميق بالطابع التخييلي للشعر، ويندرج في سياق التنبيه عليه.

وقد ظل الفارابي بهذا التعريف قريبا من روح تصور أرسطو للشعر؛ لأنه عد «التمثيل» هو الأصل والأساس في العملية الشعرية، فلم يقرنه بالمكون الإيقاعي، إلا أن ذلك جعله غريبا عن طبيعة الشعر العربي التي يعتبر الوزن مكونا جماليا هاما فيها. ولعل وعيه بهذا الأمر، وبأن تعريفه لا يبين بالشكل المطلوب الجوهر التخييلي للشعر هو ما حذا به إلى إعادة تعريفه بصورة أخرى وفي سياق مغاير، حيث قال: «والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا، ولا يبالون بألفاظه كيف كانت بعد أن تكون فصيحة في ذلك اللسان، بل يؤثرون منها ما كان مشهورا (...) والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا، ولكن يقال هو قول شعري. فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا. فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية. ثم سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل. وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرها الوزن»[1].

فالسياق النظري الذي يندرج ضمنه هذا النص هو تحديد المكون النوعي الذي يميز الخطاب الشعري وإبراز قيمته الجمالية بالنظر إلى المكونات الشعرية الأخرى. ولذلك، أكد الفارابي أن المحاكاة أساس الشعر والعنصر الرئيس المحدد لماهيته وحقيقته، وأنها تفضل من ناحية

(1) الفارابي: كتاب الشعر، ص 92.

الأهمية الجمالية المكون الإيقاعي، لأن الكلام إذا كان موزونا ولم يتضمن صورا فنية تحاكي معطيات العالم المادي فليس يعد شعرا؛ أما إذا كان محاكيا لها، ولم يكن موزونا بإيقاع عروضي فهو أقرب من الكلام السابق إلى روح الشعر وجوهره الإبداعي، ومن ثمة يجوز أن يسمى قولا شعريا.

وإذا كان هذا الأمر يعني أن المحاكاة أكثر أهمية في العملية الشعرية من عنصر الوزن، فإنه يروم مواجهة الاعتقاد الشائع الذي يعطي للوزن قيمة أكبر على حساب المحاكاة والتصوير الفني، فيخرج الشعر عن مهيعه الإبداعي، وهو اعتقاد بدأ يستشري في الذوق الجمالي العام، وصار يهدد القيم الأدبية للشعرية العربية، ونتجت عنه نصوص منظومة تولي عناية خاصة بالجانب العروضي ولا تقيم اعتبارا كبيرا للجوانب الدلالية والإيحائية للنص، الشيء الذي تمخض عنه الإحساس بضرورة إبراز ماهية الشعر وتحديد مكوناته النوعية وتصنيفها بحسب قيمتها الجمالية.

والسؤال الذي يطرح نفسه بحدة هنا من يقصده الفارابي بـ «القدماء»؟ هل هم قدماء الشعراء والنقاد العرب أم اليونان؟ يجد هذا التساؤل مبرره في أن اليونان لم يكونوا يقرنون الوزن بالمحاكاة من حيث الأهمية، بل كانوا يعتبرون المحاكاة أساس العملية الشعرية؛ «أما الوزن فكان شيئا ثانويا ليس له قيمة من حيث جوهر المحاكاة»[1]. ويجيز هذا الأمر القول إن المقصود بتلك الكلمة هم أوائل الشعراء والنقاد العرب الذين كانوا يعتبرون أن الشعر يقوم على أساسين مترابطين ومتفاعلين، ولا يجوز أن يسمى القول شعرا في غياب أحدهما: أما الأول فإيحائي وتصويري؛ وأما الثاني فعروضي وإيقاعي، ولعل ما يؤكد ذلك أنه استعمل مفهوم المحاكاة بمعنى «التشبيه»،

---

(1) د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 147.

حيث يرى أن «المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه»[1].

ويلاحظ هنا أن المحاولات التي انتهت بنقاد القرنين الهجريين الثالث والرابع إلى اعتبار «التشبيه» خاصية مميزة للعملية الشعرية، لا تكاد تختلف في شيء عما يقرره هنا الفارابي. ومما سهل عليه هذا الأمر أن صاحبي الترجمتين العربيتين القديمتين لكتابي الشعر والخطابة، كانا يترجمان المحاكاة بالتشبيه.

وليست المحاكاة عند الفارابي نقلا حرفيا مباشرا للواقع المادي، ولكنها عملية تصوير فني يعيد عن طريقها الشاعر تشكيل ظواهره ومعطياته بصورة مماثلة ومشابهة لتحققها العيني، إنها كما يبين ابن سينا بوضوح: «هي إيراد مثل الشيء وليس هو هو»[2]. وبهذا المعنى «يكف مصطلح المحاكاة عن كونه دالا عما يجري في ذهن المبدع إبان عملية الخلق ذاتها، من وضع للحكاية، وترتيب لأحداثها، وحبك لمسارها، ويصبح عبارة عن طريقة في القول تفتح ذهن المتلقي على ما يلتقطه الشاعر من مشابهات»[3].

والغاية الجمالية التي تنشد المحاكاة تحقيقها تخييل صورة الشيء المحاكى وإقامة صورته في خيال المتلقي: «ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء:إما تخييله في نفسه وإما تخييله في شيء آخر، فيكون القول المحاكي ضربين: ضرب يخيل الشيء نفسه وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر»[4].

ويتضح من هذا أن المحاكاة وسيلة جمالية للتخييل الشعري، وأن المصطلحين معا يحيلان إلى «الجانب البلاغي الذي يعتمد التشبيه

(1) الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 150.
(2) ابن سينا: فن الشعر، ص 168.
(3) د. لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص 189.
(4) الفارابي: كتاب الشعر، ص 93.

والاستعارة في بناء الصورة الشعرية»[1]. يقول ابن سينا في هذا السياق: «المحاكاة على ثلاثة أقسام: محاكاة تشبيه، ومحاكاة استعارة، والمحاكاة التي نسميها من باب الذوائع»[2]. ويقول ابن رشد في السياق نفسه: «أصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما»[3].

إن العلاقة بين التخييل والمحاكاة من جهة، ومفاهيم البلاغة العربية ومباحثها من جهة ثانية، أمر هام جدا، ومن شأن البحث فيها وإبراز طبيعتها وحدودها أن يبين القيمة الجمالية لمفهومي المحاكاة والتخييل والأصول الحقيقية لمضمونهما النظري، وإذا كنا قد أوضحنا ذلك في عمل آخر[4]، فلن نعتد هنا إلا بمتابعة أشكال تجلي وعي الفلاسفة بالخاصية التخييلية للشعر على تحديدهم لماهيته الجمالية وطبيعته الأسلوبية.

في هذا الإطار، يلاحظ أن الخلط والاضطراب لا يلحقان تأكيد الفارابي بأن التمثيل والمحاكاة مكونان جوهريان ونوعيان في الشعر؛ لأن المصطلحين يتضمنان مفهوم التخييل ويحيلان إليه.

ويقوم الفرق بين الفارابي والمترجمين السابقين للتراث اليوناني في أنه لم يع الجوهر التخييلي للشعر فحسب، بل حرص على إبرازه عن طريق بيان الأساس التخييلي للمحاكاة الشعرية، فلم تعد المحاكاة عنده مجرد عملية تشكيل فني للعالم والأشياء بصورة جمالية جديدة، وإنما صارت، قبل ذلك، أسلوبا إيحائيا وأداة تمثيلية تربط بين ذهنيتين مختلفتين وتخلق

(1) د. عباس ارحيلة: الأثر الأرسطي، ص 480.

(2) ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص 18. فن الشعر، ص 171.

(3) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 201.

(4) أنظر يوسف الإدريسي: مفهوم التخييل في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، رسالة دكتوراه مرقونة بخزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مراكش.

بينهما تفاعلا على المستوى الشعوري والخيالي، فمعنى أن تكون المحاكاة وسيلة للتخييل أنها وسيلة لنقل الرؤى الجمالية والصور الفنية التي قامت في مخيلة الشاعر إلى مخيلة المتلقي، وذلك بغاية إيقاع اعتقاد معين في نفسه أو حمله على القيام بوقفة سلوكية خاصة اتجاه الشيء المخيل إليه، يقول الفارابي: «الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن تنهض بالسامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر ما (من طلب له أو هرب عنه ومن نزاع أو كراهة له أو غير ذلك من الأفعال من إساءة أو إحسان) سواء صدق ما يخيل إليه من ذلك أم لا، كان الأمر في الحقيقة على ما خيل أو لم يكن»[1].

وما يشير إليه الفارابي هنا يكشف أنه لم يكن ينظر في الشعر من جهتي علاقته بالعالم الموضوعي والمكونات الأسلوبية المحددة لبنية خطابه فحسب، بل كان ينظر فيه من جهة طبيعته التخييلية أيضا؛أي بوصفه علاقة تفاعل جمالي بين الشاعر والمتلقي تتم على المستوى الخيالي، فـ «الأشعار كلها إنما استخرجت ليجود بها تخييل الشيء»[2] إلى المتلقي لينهض نحوه أو لتنفر نفسه منه. ويبدو هذا التصور الذي يربط الشعر بالتخييل غريبا عن شعرية أرسطو، ولعل هذا ما جعل ابن سينا يستهل شرحه لكتاب الشعر بالإيماء إلى ذلك: «ونقول نحن أولا: إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة»[3].

فعبارة «ونقول نحن أولا» تدل - فيما يبدو - على أن ابن سينا وعى وجود «ثغرة» في كتاب الشعر سببها إغفال أرسطو التنبيه على الأساس التخييلي للعملية الشعرية، ولذلك حرص في مقدمة تلخيصه على أن يخصص تعريفه للشعر وينسبه إلى نفسه.

(1) الفارابي: كتاب الشعر، ص 94.

(2) الفارابي: فصول منتزعة، ص 64.

(3) ابن سينا: فن الشعر، ص 161.

ويختلف تعريف ابن سينا للشعر عن تعريف الفارابي بكونه أضاف القافية إليه واعتبرها علامة مميزة للشعر عند العرب، ويجد ذلك تفسيره في طبيعة مشروعه الفلسفي الذي كان يستهدف الإحاطة بالقوانين الكلية للشعر التي تشترك فيها جميع الأمم، مع تحديد نقط الاختلاف والتمايز الخاصة بكل أمة من الأمم[1]. ويتضح هذا الأمر من صدر عنوان الفصل الأول: «في الشعر مطلقا»[2]،كما يتضح أيضا من بنية النص أعلاه الذي يعتبر فيه التخييل والوزن محددين للشعر لدى كل الأمم، والقافية عنصرا إضافيا في الشعر العربي.

وقد استعاد ابن سينا هذا التعريف في كتاب له في الموسيقى، فأبرز بوضوح الطبيعة الجمالية لعناصر النص الشعري وخصائصها الوظيفية، حيث قال: «الشعر كلام مخيل، مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم. فـ «الكلام» جنس أول للشعر يعمه وغيره مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها؛ وقولنا «من ألفاظ مخيلة»،فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية، التصديقية التصورية (...)، وقولنا: «ذوات إيقاعات متفقة» ليكون فرقا بينه وبين النثر؛ وقولنا: «متكررة» ليكون فرقا بين المصراع والبيت؛ وقولنا: «متساوية» ليكون فرقا بين الشعر وبين نظم يؤخذ جزءاه من جزئين مختلفين، وقولنا: «متشابهة الخواتيم» ليكون فرقا بين المقفى وغير المقفى. فلا يكاد يسمى عندنا

(1) يقول بهذا الصدد:«ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاما شديد التحصيل والتفصيل». (ابن سينا: فن الشعر، ص 198). ونجد هذه المسألة أيضا لدى **ابن رشد** حيث يقول: «الغرض في هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطو طاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر». (تلخيص كتاب في الشعر، ص 201).

(2) ابن سينا: فن الشعر، ص 161.

بالشعر ما ليس بالمقفى»[1].

والملاحظة الأولى البارزة هنا أن ابن سينا يتمسك بتعريف واحد للشعر، ولا يغير - كما هو شأن الفارابي - المصطلح المركزي الدال على جوهره الجمالي وخصوصيته الفنية، إذ يظل التخييل عنده هو المكون النوعي الذي يميز الشعر عن غيره من الخطابات الأخرى، فالتخييل الشعري نظير التصديق الجدلي والخطابي والبرهان العقلي. ولما كان الفلاسفة المسلمون يعنون بالنظر في الخصائص اللغوية للخطابات ووظائفها التداولية، فقد انصبت عنايتهم وتركزت على التخييل، ولم يولوا عناية كبيرة بالعناصر الأخرى؛ لأنه «لا نظر للمنطقي في شيء من ذلك إلا في كونه كلاما مخيلا»[2]. وليس معنى ذلك أنهم أحجموا عن تناول عناصر الوزن والإيقاع والقافية، بل إن بحثهم لها يعنى أساسا بالنظر في قيمتها الخيالية ووظيفتها التخييلية، أي باعتبارها وسائل فنية لإيقاع التخييل في النفس - أي التمثلات الذهنية والانفعالات العاطفية -؛ أما النظر فيها في ذاتها ولذاتها فأمر موكول لأصحاب علم العروض وعلم القوافي[3].

ومعنى أن يكون الشعر كلاما مخيلا أنه صناعة «تفعل فعل التخييل»[4]، أي تبث في خيال المتلقي صورا فنية تحمل نفسه على الانسياق لمقتضاها الانفعالي بالنـزوع إليه أو الهروب منه، فيتولد عن التجاوب النفسي معها إحساس عميق بالمتعة الجمالية. وشرط تحقق هذه الاستجابة السلوكية أن يتمكن «الكلام المخيل» من تحرير خيال المتلقي من رقابة العقل (الفكر والروية)، لأن التخييلي والعقلي لحظتان شعوريتان وحركتان ذهنيتان

(1) ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، ص 122 - 123.
(2) ابن سينا: فن الشعر، ص 161.
(3) نفسه.
(4) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 203.

مختلفتان لا يمكن أن تتعايشا في حركة إدراكية واحدة، ولا يمكن أن يشتغل أحدهما إلا بعد التغلب على نشاط الثاني والتخلص من حركته الذهنية[1].

ولكي ينتج الشعر الموقف السلوكي المستهدف، فإنه يسلك طريقة خاصة في تشكيل معانيه وترتيب ألفاظه، لأن التخييل لا تراعى فيه الحالة النفسية للسامع وخصوصية القول الشعري وطبيعة موضوعه فقط، بل تعتبر فيه أيضا وأساسا بنيته الأسلوبية والتركيبية: « فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه؛ فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق (...) فالتخييل يفعله القول لما هو عليه»[2].

فالجانب الأكثر تأثيرا في العملية الشعرية هو بنيتها الشكلية وليس محتواها الموضوعي، لأنه يمكن للشاعر أن يعبر عن فكرة جديدة ومخترعة فلا تلقى استحسان المتلقي ولا تحرك عواطفه وخيالاته، وبالعكس يمكن أن يعيد صوغ أفكار مشهورة ومضامين واضحة وصريحة بلغة إيحائية جميلة، وضمن بنية تركيبية جديدة فتثير بذلك انفعالاته ودهشته.

ولذلك، متى ما أجيد تشكيل القول الشعري بالأسلوب المولد للانفعال، إلا وكان «مخيلا» حتى ولو كانت مضامينه معروفة من قبل، أو كانت ادعاءاته كاذبة ولا أساس لها من الصحة؛ لأن طريقة تأليفه ووسائل «تحايله» تدفع المتلقي إلى الانسياق لمقتضى تلك الادعاءات والمضامين دون روية وفكر واختيار. ومعنى ذلك أن العنصر الأول المعتبر في الشعر يتمثل في مدى قدرته على تحريك مخيلة المتلقي وإثارة نفسه ودفعها إلى

(1) يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، مراكش، المغرب، ط1، 2005، ص 74 - 80.
(2) ابن سينا: فن الشعر، ص 161 - 162.

الإذعان لمقتضى مواضيعه الجمالية، ولا يهم بعد تحقق التخييل إن كانت تلك المواضيع والأحكام الخيالية المترتبة عليها صادقة أو كاذبة، يقول ابن سينا بهذا الصدد: « والشعريات إنما يلتفت فيها إلى أن تكون مخيلة، كانت صادقة أو كاذبة في الكل أو لا في الكل إذا كانت النفس تنفعل عنها انفعالا نحو انقباض أو انبساط، لا لأنها صدقت بشيء منها، بل من جهة حركة تخييلية تعرض لها عندها، كمن إذا سمع قول قائل للعسل إنه مرة مقيئة اشمأز عن تناوله، وربما سمع الثناء على جميل كان يعرفه جميلا، أو الذم لقبيح كان يعرفه قبيحا، وكان التصديق لا يحرك منه شيئا؛ فإذا سمع الشعر الموزون هاج تخيله فانبعث نزاعه أو نفوره إلى موجب تخيله طاعة للتخيل لا للصدق»[1].

تتحدد القيمة النظرية لهذا التصور في تحريره الشعر من إسار الموقف النقدي المحدود الذي كان ينظر إليه نظرة أخلاقية صرف، ويقيم جماليته باعتبار صدق مضامينه أو كذبها؛ فالمهم في العملية الشعرية ليس مراعاتها لظواهر الواقع المادي ومعطياته، أو خرقها لعلاقاتها المحدودة والثابتة، بل الأساس والمطلوب تحقق فعل التخييل وانقياد نفس المتلقي لمقتضاه وانفعالها به. وبهذا الاعتبار تغدو العلاقة بين التخييل والصدق والكذب في الشعر غير متنافرة أو متعارضة بل متداخلة ومتكاملة؛ لأن مادة التخييل يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة، وللشاعر أن يختار ما يراه أكثر إفادة للغرض الشعري ومناسبة له، وأشد تهييجا للخيالات وإثارة للانفعالات. ولذلك فكما يجوز في الشعر قلب حقائق الأشياء وتمثيلها بنقائضها في الوجود، يقبل فيه أيضا الوصف الصادق للأشياء المحسوسة: «إذا كانت محاكاة

(1) ابن سينا: القياس، ص 5، أنظر كذلك ص 57 – 58، فن الشعر، ص 162، البرهان، ص 4، 16 – 17. الفارابي: كتاب الشعر، ص 94.

الشيء بغيره تحرك النفس وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب»[1].

وما يقوله ابن سينا هنا يكتسي أهمية خاصة؛ لأنه يتجاوز تأكيد الطابع الخيالي للصور الشعرية وغايتها الجمالية، ليفحص قيمتها الفنية وفاعليتها الإيحائية في ضوء نوع موادها وخصوصية مواضيعها. ويبدو في هذا الإطار أنه يميل إلى الصور التي يصف فيها الشاعر الموجودات بأسلوب تمثيلي صادق ومشابه لجوهرها الطبيعي، إلا أنه لا يستعمل كلمة الصدق بالمعنى الخبري الذي يدل على النقل الحرفي للأشياء والوقائع، وإنما بمعنى فني يشير إلى عملية التصوير الفني، التي تعيد تشكيل العالم والأشياء بمظهر جميل وعجيب، دون أن تغير تراتبية معطيات الواقع المادي وعلاقاتها الثابتة والمحدودة، بل تغير طريقة وعي الإنسان بالعالم وتفاعله مع أشيائه، وذلك بتوجيه انتباهه نحو الأشياء التي يغفلها عادة ولا يعي الإيحاءات الفنية التي تنطوي عليها. وهذا ما يتضح في معرض مقابلة ابن سينا بين «الصدق المشهور» و«الصدق المجهول» في قوله: « لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معا»[2].

فالصدق المشهور هو مختلف المعاني العادية والمألوفة التي تؤدي وظيفة تواصلية خالصة في الكلام اليومي، ولا تنطوي على أية قيمة فنية؛ أما

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 162.

(2) نفسه.

الصدق المجهول فهو تلك المعاني والصور التي يبهر بها الشاعر المتلقين، ويكشف لهم من خلالها عن التشكلات الجميلة والعجيبة للموجودات التي تمر أمام أعينهم دون أن ينتبهوا إليها ويستشعروا الإيحاءات البديعة التي تنطوي عليها.

بيد أن الصدق الفني لا يخلو من محتوى تخييلي، لأنه لا ينقل الموجودات كما هي في الواقع، ولكنه يعيد تركيبها بصور جديدة حتى تقع موقعا خاصا في النفس وتولد فيها مشاعر اللذة والإعجاب. وهذا ما قصده ابن سينا بالجملة الأخيرة من النص الأخير.

وسواء بالنسبة إلى الصور الشعرية الصادقة أم الكاذبة، لا يتحقق التخييل في النص الشعري إلا إذا اقترن بالغرابة وولد التعجيب في النفس، ولا يحدث ذلك بموجب الدلالات التي يتضمنها أو بمدى مشابهتها لحال المعطى الموضوعي فقط، وإنما بأسلوب القول الشعري وعناصره الشكلية: «فالتخييل يفعله القول لما هو عليه»[1]؛ أي أنه يتحقق -كما سبق القول- بواسطة مختلف الوسائل الاحتيالية التي يعتمدها الشاعر ويوظفها ليخرج المتلقي من حالته الشعورية العادية، ويدخله في عمق تجربته الإبداعية ورؤاه الجمالية.

بهذا الاعتبار تغدو العلاقة بين الشعر والتخييل مماثلة للعلاقة بين السحر والتأثير، لأن كل واحد منهما يستند في تحقيق نتيجته على الوسائل التي تحتال على المتلقي، وتحمله على الانخداع بالموضوع المخيل إليه دون أن يشعر بأنه عرضة للخداع، لأن أدنى شك من هذا القبيل سيؤثر سلبا على العملية التخييلية، وكلما أجيد تشكيل وسائل الاحتيال والخداع وتأليفها، إلا وتحققت الغاية التأثيرية بصورة سريعة وقوية. وقد أشار ابن

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 162.

سينا إلى هذا الأمر بقوله: «وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به»[1].

وإذا كانت العلاقة بين السحر والتخييل من جهة، والشعر من جهة ثانية قديمة، فإنها توظف هنا لتحديد ماهية الشعر وبيان شكل تحقق فعله التأثيري. ففي تصور ابن سينا أن: « القول الشعري يتألف من مقدمات مخيلة، وتكون تلك المقدمات موجهة تارة بحيلة من الحيل الصناعية نحو التخييل، وتارة لذواتها بلا حيلة من الحيل، وهي أن تكون إما في لفظها مقولة باللفظ البليغ الفصيح بحسب اللغة، أو أن تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه، لا بحيلة قارنته»[2].

تنشد استعارة كلمة «الحيلة» من مجال السحر لتمثيل طبيعة التخييل الشعري التمييز بين نمطين من أساليبه الإيحائية: يتمثل النمط الأول في الأنواع البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها، والتي تعتبر صورها الفنية نتائج لمقدمات قياسية تقوم على المقارنة بين ظاهرتين إدراكيتين أو على المقاربة بينهما؛ ويتمثل النمط الثاني في المعاني البليغة والألفاظ الفصيحة التي لا تقترن بها أي حيل بلاغية أو محسنات بديعة.

ويتحدد الفرق بين هذين النوعين من التخييلات في أن الأولى غير مباشرة لكونها تستند، في بث الصور في الأذهان وإثارة القوى النزوعية للمتلقي لتنفعل بها، على عناصر لفظية ومعنوية وتركيبية وإيقاعية؛ أما الثانية فتستند على فصاحة العبارة وقوتها الدلالية والإيحائية، يقول موضحا ذلك: «الأمور التي تجعل القول مخيلا: منها أمور تتعلق بزمان وعدد زمانه، وهو الوزن؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول؛ ومنها

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 162.

(2) ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، ص 21 – 22.

أمور تتعلق بالمفهوم من القول؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم - وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين: لأنه إما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحا من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريبا من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيه. وإما أن يكون التعجب منه صادرا عن حيلة في اللفظ أو المعنى (...)»[1].

وما يشير إليه ابن سينا هنا يندرج في إطار التمييز بين الخاصية الجوهرية في النص الشعري التي تمثل غايته الجمالية، والعناصر الفنية التي تتحقق بواسطتها. وإذا كانت الدراسة الحالية ستتناول هذه المسألة في معرض الحديث عن وسائل التخييل الشعري، فيجدر التنبيه هنا على أن مفهوم التخييل لدى الفلاسفة المسلمين قد تضمن أحد التصورات الجمالية الهامة التي تبلورت في اللحظات الأولى المؤسسة للشعرية العربية، والتي تعتبر الشعر عملية احتيالية ذات أساس سحري، وهو تصور ورد بوضوح في قول الرسول (ص): «إن من البيان لسحرا»[2]، وفي اعتبار العسكري أن الأساليب البلاغية تقوم على «ضرب من الاحتيال والتخييل»[3]، وقد عبر عنه ابن الرومي (ت 284هـ) شعرا بقولـه: [من البسيط]

في زُخْـرُفِ القولِ تَرْجِيحٌ لقائلـهِ	والحقُّ قـد يَعْتريهِ بعضُ تَغْييـرِ
تقولُ: هـذا مُجاجُ النحلِ تَمْدَحُهُ	وإنْ تَعِـبْ قلت: ذا قيءُ الزَّنابِيـرِ
مدحا وذما، وما جاوزْتَ وَصْفَهُمَا	سِحْرُ البيانِ يُرِي الظَّلْمَاءَ كالنُّورِ[4]

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 163.
(2) ابن حجر العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح البخاري، 10/ 237.
(3) أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، 2/ 88 - 89.
(4) ابن الرومي: الديوان، 3/ 1144.

وإذا كانت هذه النصوص وغيرها تبين أن ربط الفلاسفة المسلمين التخييل بالاحتيال يعود إلى تأثرهم بالنصوص الأولى المؤسسة للشعرية العربية، فإنها تدعم قولنا إن قراءتهم لكتاب الشعر كانت مزيجا مما تمثلته أذهانهم وأدركته أفكارهم عن واقع الشعرية اليونانية، وما ترسخ في وعيهم الجمالي العام من تصورات شعرية وأحكام نقدية وبلاغية لدى العرب.

ولا شك أن أي قراءة لمفهوم الشعر عامة، ومفهوم التخييل خاصة، لدى فلاسفة الإسلام لا تعي ذلك الامتزاج والتفاعل بين الشعريتين اليونانية والعربية، ولا تبرز طبيعته وحدوده، ستظل بعيدة عن إدراك خصوصية تصوراتهم وقيمتها العلمية، وليس من طريقة أفضل ولا أنجع لتحقيق هذا الأمر من رصد صيغ توظيف المصطلحات وتطور مضامينها المفهومية.

وفي إطار هذا المسعى يلاحظ أن ابن رشد يؤكد بدوره – كما هو الشأن بالنسبة إلى ابن سينا – أن التخييل هو الملمح المميز للنص الشعري؛ إذ اعتبر أن «الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة»[1]. إلا أن وعيه بالطابع التخييلي للشعر اتخذ لديه صورة أخرى تتلخص في النظر فيه من جانب بلاغي صرف، ويتضح ذلك من التعريف الثاني الذي حدد به ماهية الشعر، والذي يعتبر فيه أن: « القول الشعري هو المُغَيَّر» لأنه «إذا غير القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا، ووجد له فعل الشعر (...) وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال. وما عدا من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط»[2].

تتميز البنية اللغوية للخطاب الشعري عن البنيات اللغوية للخطابات الأخرى بكونها لا تعبر عن مواضيعها بلغة مباشرة وصريحة، بل تصوغها في

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 201.
(2) نفسه، ص 242 – 243.

بنيات تركيبية وبأساليب إيحائية تخرق المعيار، وتنزاح عن الاستعمالات العادية والمألوفة للكلمات التي تراعى فيها علاقة التطابق بين الدال والمدلول، فتبتدع بنيات تركيبية غريبة وتعبر عن معان جديدة. واختلاف الشعر عن غيره من الخطابات اللغوية الأخرى يعود أساسا إلى أنه خطاب لا يقصد الإقناع بأحكامه وحمل المتلقين على تصديقها، وإنما يهدف إلى أن يخيل مضامينه وعوالمه الفنية إلى أذهانهم، ويبث بطريقة تشكيله لها وتعبيره عنها المتعة الجمالية في نفوسهم، فيحملهم على الاستجابة لمقتضاها التخييلي، ولا سبيل إلى تحقق ذلك في منظور ابن رشد إلا بأساليب التغيير: «والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب،- وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة: بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا»[1].

فالتغييرات هي مختلف الأساليب البلاغية والمحسنات البديعة التي تصوغ القول الشعري في بنية تركيبية غريبة وبلغة إيحائية جميلة وعجيبة، وهي صفة فنية محايثة للغة الشعرية ومميزة لها. ويبدو أن ابن رشد قد تأثر كثيرا بالترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة، فاستثمر مصطلح «التغيير» الذي وظفه صاحبها لتعيين الخاصية النوعية للأسلوب الشعري. ومما سهل عليه هذا الأمر أن الفارابي وابن سينا قد ربطا هذا المصطلح بالطابع الجمالي للشعر، واعتبراه أسلوبا بلاغيا خاصا به ومميزا له.

وإذا كانت هذه الدراسة ستوضح ذلك في معرض الحديث عن خصوصية أساليب «التغيير» في الشعر، ووظائفها الجمالية في ضوء علاقتها

---

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 243.

بالأنواع البلاغية، وبمختلف وسائل التخييل الشعري، فإن ما تجدر الإشارة إليه هنا أن قيمة العمل الذي قام به ابن رشد تكمن في أنه ربط التغيير بالتخييل، وأبرز أن العلاقة بينهما بمثابة العلاقة بين الوسيلة والغاية، يقول في هـذا الإطار: « والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والخسة لتفاضلهما في الغرابة، والصناعة الشعرية فتستعمل من ذلك ما هو أكثر تخييلا»[1].

فالتغيير وسيلة أسلوبية لتحقيق الفعل التخييلي للشعر، وتتحدد قيمته الجمالية بمدى تأليفه لعبارات جديدة تضفي على المعنى طابعا غريبا وعجيبا؛ لأن «القول من الألفاظ المستولية ليس يفيد معنى زائدا على ما كان عند السامع، وإنما يفيد ذلك إذا كان مغيرا بالتخييل الذي تعطيه الألفاظ المغيرة»[2]، و« إنما كانت الألفاظ المغيرة تعطي في المعنى أمرا زائدا لموضع الغرابة فيها»[3].

يكتسي هذا القول أهميته من كونه يبين أن جوهر الشعر عند ابن رشد هو «التخييل» و«المحاكاة»؛ أما المصطلحات الأخرى التي ربطه بها – وفي مقدمتها التغيير – فتندرج عنده في سياق التركيز على أحد جوانب العملية الشعرية. وهي لا تدل بأي حال من الأحوال على تناقضه أو اضطرابه في تعريف الشعر، ولكنها تشي برؤية متجانسة ومتكاملة لمستوياته، فقوله إن الشعر هو التخييل يعني أنه يتناوله من جهة طبيعته الفنية وأثره الجمالي في المتلقي، بينما قوله هو التغيير يعني أنه يتناوله من جهة طبيعته اللغوية وخصوصيته الأسلوبية.

---

(1) ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 261.

(2) نفسه، ص 260.

(3) نفسه.

لقد كانت نظرة فلاسفة الإسلام إلى الشعر نظرة منطقية ذات أساس سيكولوجي، وهذا ما جعلهم يركزون في المقام الأول على جوهره التخييلي؛ أما المصطلحات الأخرى التي وظفوها في سياق تعريفهم له فتندرج في سياق مقاربتهم لمستوياته الإبداعية وخصائصه الفنية من جهات: علاقاتها بالذات الشاعرة، وبالواقع الموضوعي، ثم باللغة التعبيرية، وبالسلسلة الأدبية وتقاليد القول الشعري. وقد كانت تستعمل عندهم مصطلحات التشبيه والتمثيل والمحاكاة والتغيير بمعان متمايزة أحيانا، ومترادفة ومتداخلة أحيانا أخرى كما سيتضح لاحقا.

2.3. طبيعة التخييل الشعري ومداه الإبداعي:

لم تكن عناية فلاسفة الإسلام بالتخييل تقتصر على النظر في وظيفته الجمالية ومصدره الإبداعي، بل اهتموا أيضا بالطبيعة الدلالية والمنطقية لمضامينه ومواضيعه وخصوصياته المادية.

ولذلك كانوا يؤكدون أن السمة الفنية الرئيسة التي تميز المعاني التخييلية وتحدد قيمتها الجمالية انفتاحها التام والدائم على كل الظواهر الطبيعية والمعطيات الوجودية الكائنة أو الممكنة؛ فكل شيء قابل لأن يكون مادة للتخييل الشعري والإبداع الفني، لا فرق في ذلك بين الموضوعات الجديدة أو القديمة، واللذيذة أو المؤذية، لأن «موضوعات الأقاويل الشعرية هي بوجه ما جميع الموجودات الممكنة أن يقع بها علم إنسان»[1]. والشرط الجمالي الأساس لاختيار موضوع ما لصوغه في قالب تخييلي أن ينطوي على طاقة إيحائية خاصة تمكن من إثارة خيالات المتلقي وانفعالاته، وهو مايقوله ابن سينا: «(...) إن الشاعر إنما يجود شعره لا بمثل هذه الاختراعات، بل إنما يجود قرضه وخرافته إذا كان حسن المحاكاة بالمخيلات وخصوصا

(1) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 1183.

للأفعال، وليس شرط كونه شاعرا أن يخيل لما كان فقط، بل ولما يكون ولما يقدر كونه وإن لم يكن بالحقيقة»[1].

معنى ذلك أن الحركة الإبداعية للخيال الشاعري تتفاعل مع الأبعاد الثلاثة للكينونة وتشتغل داخلها، أي الماضي والحاضر والمستقبل؛ فهو يستدعي الوقائع والمعطيات التي سبق إدراكها، ويعيد إنتاج المواضيع المادية القائمة في الحس، ويبتدع - في الوقت نفسه- عوالم جمالية لا وجود لها في الواقع الملموس، فيتنبأ عن طريق ذلك بالأحداث والتحولات التي يمكن أن تقع[2].

ولا يعني انفتاح التخاييل الشعرية على الماضي الإدراكي أنها تعيد إنتاج المواضيع المادية بصور حرفية وبأسلوب مرآوي، بل إنها تشكلها بمظهر جديد مشابه لأصلها الحسي، وتهدف عن طريق هذه المشابهة إلى تقديم رؤية جديدة لها ووعيا مغايرا بها.كما أن تحررها من الواقع الموضوعي لا يصل إلى حد اختراع الخرافات المستحيلة والممتنعة، لأن «الشعر إنما يتعرض لما يكون ممكنا في الأمور وجوده أو لما وجد ودخل في الضرورة»[3]؛ أما ما دون ذلك من الأمور المخترعة الكاذبة مثل قصص «كليلة ودمنة» فـ «ليست من فعل الشاعر»[4]، لأنها تعوق، بإفراطها في التصوير عملية التخييل، وتحول بينها وبين تحقيق أثرها الجمالي في المتلقي.

ولا تقتصر مواضيع التخييل الشعري على عالم الطبيعة والمعطيات المادية للواقع الحسي، إذ تتناول أيضا العالم الداخلي للإنسان «بكل ما

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 184.
(2) ابن سينا: الخطابة، ص 221. ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 283.
(3) ابن سينا: فن الشعر، ص 183.
(4) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 213 - 214.

يموج به من انفعالات ومشاعر»[1]. ومن ثمة، فجمالية المحاكاة وقيمتها الإبداعية تتحددان بقدرة الشاعر على تصوير الصفات النفسية وتمثيل الطباع والأخلاق الدالة عليها والمرتبطة بها،كالحيرة والقلق والكآبة ونحو ذلك، بأساليب فنية تجعلها ملموسة ومحسوسة، يقول ابن رشد: «والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي في غاية الفضيلة، فكما أن المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود،حتى إنهم قد يصورون الغضاب والكسالى،مع أنها صفات نفسانية، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس»[2].

معنى ذلك أن جمالية التخييل الشعري لا تتحقق بطبيعة موضوعه ومحتواه الدلالي فحسب، وإنما بطريقة محاكاته أيضا، ولهذا يجب على الشاعر أن يمثل صورته للمتلقي كما لو كان ماثلا أمامه، يقول ابن رشد: «وإجادة القصص الشعري والبلوغ به إلى غاية التمام إنما يكون متى بلغ الشاعر من وصف الشيء أو القضية الواقعة التي يصفها مبلغا يري السامعين له كأنه محسوس ومنظور إليه»[3].

وما يشير إليه ابن رشد هنا يندرج في إطار المقارنة بين الشعر والرسم بالنظر في أسلوبهما التصويري ووسائلهما التخييلية، وقد نالت هذه المسألة حظا وافرا من انشغال فلاسفة الإسلام، ومكنتهم من استخلاص الخصائص الإيحائية والوظائف الجمالية المشتركة بين فني الشعر والرسم،

---

(1) د. جابر عصفور: نظرية الفن عند الفارابي، ضمن: قراءة التراث النقدي، ص 222.
د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 94.

(2) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 222. ابن سينا: فن الشعر، ص 189.

(3) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 229، أنظر أيضا تلخيص الخطابة، ص 293.

يقول الفارابي: «إن بين أهل هذه الصناعة وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة متفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها؛ أو نقول: إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإن بين كليهما فرقا، إلا أن فِعْلَيْهِما جميعا التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكاة في أوهام الناس وحواسهم»[1].

يتحدد القاسم المشترك بين الشعر والرسم في أنهما يتناولان كل الظواهر الإدراكية الكائنة أو الممكنة التي يتمثلها خيالا الشاعر والرسام وتخطر على ذهنهما، سواء كانت مادية وواقعية، أم وهمية مخترعة، كما أنهما يتماثلان بأسلوبهما التصويري ووظيفتهما الجمالية؛ إذ يصوران مواضيعهما بأشكال فنية مشابهة لمعطيات الواقع المادي، وعن طريق هذه المشابهة التي يخلقانها بين الصور الفنية وموضوعها الحسي يدخلان المتلقي في السياق التخييلي لعملهما الإبداعي، فيتوهم صحة الأحكام التي تنطوي عليها صورهما الفنية. هذا بالإضافة إلى أن تلك الصور تنماز عن مواضيعها الحسية بكونها تثير في النفس مشاعر الإعجاب والأنس، والسبب في ذلك أن «المحاكيات كلها كالتصوير والنقش وغير ذلك لذيذة، حتى إن الصور القبيحة المستبشعة في نفسها قد تكون لذيذة إذا بلغ بها المقصود من محاكاة شيء آخر، هو أيضا قبيح مستبشع، فيكون إلذاذها لا لأنها حسنة، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به»[2].

ويبدو واضحا هنا أن الفارابي يخرج في مقارنته بين الشعر والرسم عن تصور أرسطو، لأنه «يركز كل التركيز على الأداة» ويجعلها «وحدها

---

(1) الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 157 – 158.

(2) ابن سينا: الخطابة، ص 103 – 104.

هي الأساس الأول للتمييز بين أنواع الفن»[1]، في حين يعتبر صاحب كتاب الشعر أن الفنون الجميلة لا تتميز بالأداة وحدها، بل أيضا بموضوع التمثيل وطريقته.

ومن خلال تأكيد الفارابي أن القاسم المشترك بين الشعر والرسم هو «التشبيه»، وأن غايتهما الجمالية تحريك خيالات المتلقين وإثارة أوهامهم، يتضح أنه قد أدرك أنهما ينحوان صوب التماثل، وأن كل واحد منهما يسعى إلى أن يرقى بأداته إلى المستوى الذي تحاكي فيه الخصائص التعبيرية لأداة الفن الآخر؛ إذ ينشد الشعر أن يشكل بكلماته وإيقاعات معانيه وتلوناتها الدلالية والإيحائية صورا مؤثرة، ترتسم في حس المتلقي كما لو كانت ماثلة أمام بصره؛ وبالعكس يحرص الرسم على أن يثير بتشكلات ألوانه وتوزعها في فضاء اللوحة مُخَيِّلَة الناظر إليها، فيدفعها إلى أن تترجمها بصور دلالية ذات إيحاء شعري جميل، «ومن هنا فإن الشاعر والرسام عندما يقومان بفعل المحاكاة، فإنهما يجسمان الأشياء والأفكار والمشاعر في أشكال محسوسة، يمكن رؤيتها: إما عن طريق العين الباصرة -كما في حالة الرسام- أو عين العقل أو المخيلة كما في حالة الشاعر»[2].

وإذا كانت المقارنة بين الشعر والرسم لدى فلاسفة الإسلام تستهدف تأكيد الأساس الحسي للتخييل وطابعه التجسيمي، فليس معنى ذلك أن التخييل الشعري في تصورهم يرتهن بظواهر الواقع المادي ويتقيد بمعطياته الحسية، بل غايتها التأكيد أن جمالية صوره وقوتها التأثيرية تتحدد بمدى تخييلها للأشياء والأفكار والمشاعر الوجدانية بأسلوب تمثيلي ملموس. وقد كان هذا الأمر مرتبطا في تصورهم بالبعدين المنطقي والسيكولوجي

---

(1) د. جابر عصفور: نظرية الفن عند الفارابي، ضمن قراءة التراث النقدي، ص 223.

(2) د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 285، نظرية الفن عند الفارابي، ضمن قراءة التراث النقدي، ص 223.

للشعر بوصفه خطابا يسعى إلى أن يثير في مخيلة المتلقي صورا ذهنية جميلة، وأن يوهمه بها ويحمله على تصديقها.

4. وسائل التخييل الشعري:

يقصد بوسائل التخييل الشعري مجموع العناصر الجمالية التي يشكل بها الشاعر رؤاه الخيالية للعالم والأشياء، وينشد بواسطتها التأثير في متلقيي شعره، وحملهم على الانقياد لمقتضاه التخييلي.

وتتحدد تلك الوسائل في مكونات الوزن واللحن واللغة الشعرية، فالوزن واللحن يشيران إلى الجانب الإيقاعي في الشعر، والذي تنقسم بموجبه بنياته اللغوية إلى وحدات موسيقية متناسبة زمنيا ومتناغمة صوتيا؛ وتحيل اللغة الشعرية على الجانب الدلالي والتركيبي في الشعر الذي يوظف لإثراء بعده الإيحائي وأساسه التصويري، والذي يتعلق بالأساليب البلاغية والمحسنات البديعية.

وقد كان الفلاسفة المسلمون يطلقون على هذه الوسائل مصطلح "المخيلات"[1] أو «الأمور المخيلة»؛ يقول ابن سينا: «والأمور التي تجعل القول مُخَيِّلا: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم»[2]، ويقول أيضا: «والشعر من جملة ما يُخَيِّل ويُحاكي بأشياء ثلاثة:باللحن الذي يتنغم به (...) وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا، وبالوزن»[3].

لا تخلو متابعة هذه الوسائل من بعض الصعوبات والمشاكل التي

(1) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 1177. ابن سينا: فن الشعر، ص 161.
(2) ابن سينا: فن الشعر، ص 163.
(3) نفسه، ص 168.

تنبع أساسا من اختلاف الفلاسفة المسلمين في تحديد المكون الثالث إلى جانب اللحن والوزن، فمنهم من يسميه الخرافة؛ ومنهم من يسميه التشبيه أو المحاكاة، ومن أبرز الأمثلة الدالة على ذلك قول ابن سينا بعد النصين أعلاه: «(...) فأما الوزن والخرافة واللحن: فهي ثلاثة بها تقع المحاكاة»[1]، وقول ابن رشد: «(...) التشبيه والوزن واللحن (...) هي أسطقسات المحاكاة»[2]، وقوله بعد ذلك: «(...) والذي به يشبه ثلاثة: المحاكاة والوزن واللحن (...) الأشياء التي بها يحاكى، أعنى:القول المخيل، والوزن، واللحن»[3]، ثم قوله: «المحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه»[4]، وقوله أيضا: «(...) الأجزاء الثلاثة من أجزاء الشعر، أعني التخييل والوزن واللحن»[5].

يتبين بجلاء من خلال هذه الشواهد أن فلاسفة الإسلام اتفقوا في تعيين المكون الإيقاعي، إلا أنهم اختلفوا كثيرا في تحديد المكون البلاغي، فقد أشار إليه ابن سينا بالكلام والخرافة، بينما سماه ابن رشد بالتشبيه والمحاكاة والتخييل في سياقات مختلفة. ولا مجال للاعتقاد أن هذا التفاوت في التسمية يؤشر على اضطراب المصطلح الفلسفي، ولكنه يرجع إلى تصورهم للطبيعة الأسلوبية للنص الشعري، وللخصوصية الدلالية والتركيبية لعباراته، كما يعود أيضا إلى الأصول النظرية التي استقى منها هذان الفيلسوفان مصطلحاتهما؛ ففي الوقت الذي يعتبر فيه ابن سينا مثلا «التشبيه» نوعا من أنواع المكون الثالث الخاص باللغة الشعرية إلى جانب الاستعارة والمجاز، يلاحظ أن ابن رشد يعده جنسا عاما تندرج ضمنه كل

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 172.

(2) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 209.

(3) نفسه.

(4) نفسه، ص 203.

(5) نفسه، 230.

الأنواع البلاغية. ولعل السبب في ذلك يعود إلى تأثره العميق بترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر،خلافا لابن سينا الذي قد يكون اطلع على ترجمة أخرى أكثر اقترابا من روح النص الأصلي، ولذلك جاءت تحديداته لوسائل التخييل وتسميته لها أكثر وضوحا ودقة.

وستحاول السطور المتبقية من هذا الفصل إبراز طبيعة العلاقة التي تحكم تلك المكونات بالتخييل، وبيان طريقة إثرائها لمحتواه التمثيلي وطاقته التأثيرية، وستركز في هذا الإطار على نقطتين: أولاهما التخييل والإيقاع، لأن مقولة الإيقاع تشمل عنصري الوزن واللحن، وتشي بالعلاقة بين الشعر والموسيقى؛ وثانيتهما التخييل واللغة الشعرية، وسيتم في هذه النقطة إبراز طبيعة علاقة التخييل بالأنواع البلاغية وبمصطلح «التغيير» الذي اشتغل في لحظة بداية تشكل مفهوم التخييل بوصفه إبدالا لـه.

1.4. التخييـل واللغـة الشعرية:

يرى الفلاسفة المسلمون أن الخطاب الشعري يتميز باستخدامه الخاص للغة مقارنة بمختلف أنواع الخطاب، وأن اختيار مكوناته اللغوية ومضامينه الدلالية وطريقة صوغها في بنيات تركيبية وأسلوبية أمور لا تنفصل عن طبيعته التصويرية وغايته التخييلية، لأنه أساسا خطاب جمالي يوظف اللغة لا ليعبر بشكل مباشر عن العالم الخارجي أو لينقل معطياته وأشياءه بصورة حرفية وصادقة، بل ليحيل على ذاته، ويولد لدى المتلقي – بطريقته في القول – المتعة الفنية والتجاوب النفسي معه. ويتضح ذلك من تأكيد ابن سينا أن التخيلات الذهنية حركة انفعالية للنفس تتحصّل من أسلوب النص الشعري وطريقة تشكله، يقول بهذا الصدد: «التخيل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخيل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القـول، والتصديق إذعان لقبـول أن الشيء على ما قيل فيه، فالتخييل يفعله القول

لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه»[1].

ويرى ابن سينا أن التخييل في الشعر يتحقق - فضلا عن الوزن- بواسطة التناسب بين مكوناته اللفظية ومضامينه الدلالية وبنياته التركيبية، وهو ما يتضح في قوله: «الأمور التي تجعل القول مُخَيِّلا: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول؛ ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم. وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم على وجهين: لأنه إما أن يكون من غير حيلة بل يكون نفس اللفظ فصيحا من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريبا من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيه. وإما أن يكون التعجب منه صادرا عن حيلة في اللفظ أو المعنى: إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب. والحيلة التركيبية في اللفظ مثل التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب وأشياء قيلت في «الخطابة». وكل حيلة فإنما تحدث بنسبة مابين الأجزاء (...)»[2].

وبعبارة أخرى، تتحدد تخييلية القول الشعري بناء على اختيار بنياته الصوتية (اللفظ المسموع)، وبالنظر إلى طريقة تعليق كلماته وجمله بعضها ببعض، ونظمها في بنية تركيبية متناسبة الأجزاء، لأن التخييل هو نتيجة تفاعل كل مكونات النص الشعري وانسجامها، وما لم يكن حرص الشاعر على إيجاد البنية الشكلية الملائمة لقصيدته موازيا لحرصه على ابتكار المعاني الجديدة والصور الفنية الجميلة، فلن تكون لشعره أية قيمة أدبية أو تأثير نفسي.

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 162.

(2) نفسه، ص 163.

فالشعر، وخلافا لكل الخطابات اللغوية الأخرى، يقوم على خرق الأساليب التعبيرية المألوفة، لأنه أساسا خطاب جمالي ذو طبيعة انزياحية وغاية تخييلية. ولذلك فـ «أول من اهتدى إلى استعمال ما هو خارج عن الأصل هم الشعراء، إذ كان بناؤهم لا على صحة وأصل، بل على تخييل فقط»[1].

وقد كان الفلاسفة المسلمون يطلقون على مختلف الخصائص الصوتية والدلالية والتركيبية التي تسم اللغة الشعرية وتميزها عن غيرها من أشكال القول الأخرى مصطلح التغيير، «وقد تكرر استخدامهم لهذا المصطلح وتعددت دلالاته، فهو يدل أحيانا على (المجاز) بأوسع معانيه من حيث التوسع في الدلالة وتجاوز المألوف في اللغة تركيبا، وقد يدل على الاستعارة وحدها دون التشبيه أو كليهما معا»[2].

وخلافا لما ذهب إليه كثير من الباحثين المحدثين تعود أصول هذا المصطلح إلى الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة[3]، إذ اعتبره صاحبها - كما اتضح في الفصل الثاني من هذا الكتاب - خاصية أسلوبية مميزة للخطاب الشعري ووسيلة جمالية لإثراء طبيعته الإيحائية. ويتميز توظيف الفلاسفة المسلمين لمصطلح التغيير مقارنة بتوظيفه عند صاحب

---

(1) ابن سينا: الخطابة، ص 200 - 201.

(2) د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 219.

(3) أثار مصطلح التغيير انتباه كثير من الباحثين المحدثين، وبقدر ما أجمعوا على قيمته الجمالية اختلفوا في أصوله النظرية، فرأى **شكري عياد** أن **ابن سينا** قد وظفه توظيفا سريعا وباهتا، وأن **ابن رشد** هو الذي تعمق فيه (دراسة تأثير كتاب أرسطو في البلاغة، ضمن كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 219). وذهب **الجوزو** إلى أن **ابن رشد** هو من استحدث هذا المصطلح (نظريات الشعر، ص 207)، وأكدت **ألفت الروبي** أن هذا المصطلح قد تردد لدى **ابن سينا** و**ابن رشد**، وأنه لا يبعد أن يكون قد ورد لدى **الفارابي** في بعض كتاباته الضائعة (نظرية الشعر عند الفلاسفة، ص 219).

الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة بكونهم أبرزوا بصورة واضحة قيمته الجمالية ووظيفته التخييلية بالنسبة إلى اللغة الشعرية، ويستشف ذلك من قول ابن سينا: «اعلم أن القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير، ويبدل، ويشبه. وذلك لأن اللفظ والكلام علامة ما على المعنى، فإنه إن لم يدل على شيء، لم يكن مغنيا غناء اللفظ. فينبغي أن يكون له في نفسه حال يكون بها ذا رونق، حتى يجمع إلى الدلالة حسن التخييل»[1].

ومن ثمة، فالتغيير وسيلة تعبيرية خاصة ومميزة تنشد إيصال المعاني إلى النفس وتخييلها في الذهن بأسلوب إيحائي جميل. ويتم ذلك باستعمال الكلمات في غير معناها الأصلي والخروج بالتراكيب اللغوية عن بنائها الطبيعي المألوف.

وتفيد الجملة الأخيرة من نص ابن سينا أن المستوى الصوتي للكلمات يسهم بفاعلية في تأكيد المعنى الشعري وتخييله للنفس، إذ «للفظ سلطان عظيم، وهو أنه قد يبلغ به، إذا أحكمت صنعته، ما لا يبلغ بالمعنى، لما يتبعه أو يقارنه من التخيل»[2]؛ ويتعلق هذا المستوى بالتوازنات الصوتية والتركيبية في اللغة الشعرية، ويهم الكلمات المفردة في ذاتها ولذاتها، وفي علاقتها بغيرها من الكلمات الأخرى.

فبالنسبة إلى الكلمة المفردة يجب أن تكون حروفها «غير مستشنعة في انفرادها، أو في تركيبها»[3]، وأن تكون دقيقة الدلالة على المعنى الشعري وملائمة لغايته الجمالية، لأن التخييل في الشعر يختلف «في المعنى الواحد

(1) ابن سينا: الخطابة، ص 202. ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 259.
(2) ابن سينا: الخطابة، ص 220.
(3) نفسه، ص 205.

بعينه بحسب الألفاظ التي تكسوه. فينبغي أن يجتهد حتى يعبر عنها بلفظ يجعله مظنونا في الخطابة، ومتخيلا في الشعر. فإن اللفظ الجزل يوهم أن المعنى جزل؛ واللفظ السفساف يجعل المعنى كالسفساف؛ والعبارة بوقار تجعل المعنى كأنه أمر ثابت؛ والعبارة المستعجلة تجعل المعنى كشيء سيال»[1]. وما يشير إليه ابن سينا هنا يعني أن للألفاظ، بما هي محض أصوات، قيمة جمالية كبيرة في العملية التخييلية، إذ تغني - بما تنطوي عليه من طاقة إيحائية - الجانب الدلالي للقول الشعري، وتسهم في تمثيل مضامينه الفنية، وهذا ما عبر عنه ابن رشد بوضوح أكبر؛ إذ قال: « إنما صارت الألفاظ والأصوات تفعل في هاتين الصناعتين هذا الفعل من أجل أنها تخيل في المعنى رفعة أو خسة، وبالجملة أمرا زائدا على مفهوم اللفظ، مثل غرابة اللفظ فإنها تخيل غرابة المعنى، وكذلك فخامته تخيل فخامة المعنى. والنغم كذلك يفيد هذا المعنى(...) والذين وقعوا أولا على تأثير هذه الأحوال من الألفاظ والأصوات في الأقاويل هم الشعراء، وذلك أن هذا المعنى أظهر ما يكون في الأقاويل الشعرية»[2].

ولا يقتصر هذا الأمر على الكلمات المفردة وحدها، بل يتعلق أيضا بالتوازنات الصوتية الناتجة عن تناغم المكونات اللفظية وتناسب حركاتها وسكناتها من جهتي مقدارها وامتدادها في زمن النطق بها؛ ويبرز ذلك أساسا من خلال الترصيع والتسجيع والمشاكلة والجناس وغيرها من «الحيل التركيبية في اللفظ»[3]، التي تصاغ فيها الكلمات بأساليب «متوافقة في الموازنة والمقدار»[4].

(1) ابن سينا: الخطابة، ص 199 - 200.
(2) ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 253 - 254.
(3) ابن سينا: فن الشعر، ص 163.
(4) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 239 وص 242.

فبالنسبة إلى الترصيع وهو «تشابه أواخر المقاطع وأوائلها»[1] في الأبيات الشعرية فيمثله قول الشاعر: [من الطويل]

فلا حسمَتْ مِنْ بعدِ فُقْدَانه الظُّبْي ولا كَلَمَتْ من بعد هجرانه السُّمْرُ[2]

وبالنسبة إلى المشاكلة فيعني بها ابن سينا الجناس، وتتخذ أوجها عدة أبرزها أن تتضمن البنيات التركيبية للنص الشعري ألفاظا متفقة التصريف متخالفة الجوهر مثل العين والغين، أو أن تتضمن ألفاظا متفقة الجوهر متخالفة التصريف مثل الشمل والشمال، ويطلق على هذا النوع اسم المشاكلة التامة، ويقابله نوع آخر هو المشاكلة الناقصة، وهي أن تكون الألفاظ الشعرية متقاربة الجوهر، أو متقاربة الجوهر والتصريف، ومثالها: الفاره والهارف، والعظيم والعليم، والصابح والسابح، والسهاد والسها[3].

تتأتى القيمة الجمالية لهذه المحسنات اللفظية من كونها تحقق تناسبا صوتيا في النص الشعري، وتسهم بتوازن الكلمات وتوافقها في مقدار حركاتها وسكناتها في إثراء جانبه الإيقاعي، وهي بذلك تمثل إحدى عناصر تميز الخطاب الشعري واختلافه عن غيره من المستويات والأشكال الأخرى للخطاب. بيد أن فاعليتها الأسلوبية لا تنفصل عن المستويات اللغوية الأخرى للغة الشعرية، لأن التغيير الشعري هو نتيجة تضافر المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية للنص الشعري وتشكلها بطريقة مغايرة، يقول ابن رشد: «والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع

---

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 163.

(2) نفسه.

(3) نفسه، ص 164. أنظر كذلك ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 239 - 241.

الأنواع التي تسمى عندنا مجازا»[1].

ومن أبرز الشواهد الشعرية وأشهرها بيانا للقيمة الجمالية للتغيير قول الشاعر: [من الطويل]

ولَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كلَّ حاجةٍ ومَسَّحَ بالأَرْكانِ من هو ماسحُ

أَخَذْنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالَتْ بأعناق المَطِيِّ الأباطِحُ[2]

تعود القوة التأثيرية لهذا القول حسب ابن رشد إلى أن صاحبه صاغ كلاما عاديا ومتداولا في بنية تركيبية جديدة، وأبدل ألفاظه المألوفة بعبارات مغايرة وذات شحنة إيحائية خاصة فلم يقل: تحدثنا ومشينا، بل قال: أخذنا بأطراف الأحاديث (...) إلخ. وفي رأيه أن أهمية إبدال الكلمات الحقيقية والبنيات التركيبية المألوفة بأخرى «مغيرة» تتأتى من كونها تجمع «إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية، أعني تحريك النفس. مثال ذلك أن الإبدال إذا كان شديد الشبه أفاد جودة التخييل والإفهام معا»[3].

وبالرغم من اهتمام الفلاسفة المسلمين الملحوظ بالمستويات الصوتية والتركيبية للنص الشعري، واعتبارهم لها وسائل «تعبيرية» لإيقاع التخييل في نفس المتلقي، إلا أن عنايتهم انصبت بدرجة أكبر على المستوى التصويري للتغيير الذي يتصل بالأنواع البلاغية. تقول ألفت الروبي في هذا الإطار: «إن مصطلح التغيير وإن كان يدل على كل ما تتسم به اللغة في الصناعة الشعرية من حيل ووسائل أسلوبية تجعل من القول «قولا شعريا» فإننا نجد -في الوقت نفسه- أن التغيير كثيرا ما كان يقصد به التصوير فقط،

---

(1) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 243.

(2) نفسه، ص 242. وردت هذه الأبيات في كثير من كتب النقد والبلاغة العربية. وقد تضاربت الآراء بخصوص قائلها. ويدل إيراد ابن رشد لها هنا على أنه كان يستقي أحكامه من التراث البلاغي ويوظفها في شرحه لكتاب أرسطو في الشعر.

(3) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 244 - 245.

خاصة الاستعارة والتشبيه، بوصفهما ركيزتين أساسيتين للتغيير الشعري»[1].

ويبدو أن السبب في ذلك يعود إلى أنهم كانوا يعتبرون الشعر خطابا جماليا يقوم على التخييل والتمثيل والمحاكاة، وكانت هذه المصطلحات تستعمل عندهم في كثير من الأحيان بمعنى بلاغي صرف. ولعل من أبرز ما يؤكد ذلك قول ابن سينا: «(...) والتغييرات أربعة: تشبيه؛ واستعارة من الضد، كقولهم «جونة» للشمس، و«أبو البيضاء» للأسود؛ واستعارة من الشبيه، كقولهم للملك «ربان البلد»؛ واستعارة من الاسم وحده، كقولهم للشعري «هذا النباح في السماء»، وكقولهم للحمل: «ذلك الناطح في السماء»»[2]، ويقول ابن رشد في السياق نفسه: «معنى التغيير أن يكون المقصود يدل عليه لفظ ما فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظ آخر. وهذا التغيير يكون على ضربين: أحدهما أن يستعمل لفظ شبيه الشيء مع لفظ الشيء نفسه ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على التشبيه. وهذا الضرب من التغيير يسمى «التمثيل» و«التشبيه»، وهو خاص جدا بالشعر. والنوع الثاني من التغيير أن يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه. وهذا النوع في هذه الصناعة يسمى «الإبدال» وهو الذي يسميه أهل زماننا بالاستعارة والبديع»[3].

معنى ذلك أن التغيير في تصور الفلاسفة المسلمين جنس بلاغي عام تندرج ضمنه أساليب التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز، وهو أسلوب تعبيري خاص بالشعر وأكثر ملاءمة لطبيعته الفنية، ويتصل بكيفية تفاعل اللغة الشعرية مع المعطيات المادية والظواهر الإدراكية وطريقة تشكيلها لها؛

---

(1) د. ألفت كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 244.

(2) ابن سينا: الخطابة، ص 229. أنظر أيضا: فن الشعر، ص 192.

(3) ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 254، أنظر كذلك: تلخيص كتاب في الشعر، ص 238.

حيث تعيد أساليبه التصويرية المتنوعة تركيب الأشياء والمواضيع المادية ضمن علاقات جمالية جديدة تقوم على المقارنة بين خصائصها الطبيعية كما هو الحال بالنسبة إلى التشبيه، أو على المقاربة بينها كما هو الشأن بالنسبة إلى الاستعارة، وتبتكر أيضا لتلك الأشياء والمواضيع أسماء مغايرة لأسمائها «الحقيقية» المعروفة بها.

وتتأتى جمالية التغيير وقيمته الفنية في تصورهم من كونه يتجاوز الحدود القائمة بين أشياء العالم المادي وعلاقاتها الثابتة والمحصورة، ويتخلص من ابتذال المعاني وضيق طاقتها الإيحائية ليخلق صورا فنية ومعاني شعرية جميلة وغريبة تبهر المتلقي وتثير في نفسه مشاعر الإعجاب واللذة. يقول ابن سينا: «اعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة (...) واستعمال الاستعارات والمجاز في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة، ومناسبتها للكلام النثر المرسل أقل من مناسبتها للشعر»[1]، ويقول ابن رشد في السياق نفسه: «إنما كانت الألفاظ المغيرة تعطي في المعنى أمرا زائدا لموضع الغرابة فيها (...) والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والخسة لتفاضلها في الغرابة، والصناعة الشعرية فتستعمل من ذلك ما هو أكثر تخييلا»[2].

تمثل الغرابة من هذا المنظور خاصية أساس لقياس جمالية أساليب التغيير وقيمتها الجمالية، لأن العبارة بقدر ما تكون غريبة وعجيبة إلا وتكون أكثر تخييلا وأقوى تأثيرا، وتعد الاستعارة أكثر الأنواع البلاغية (أو الألفاظ المغيرة) غرابة وتخييلا،لكون الصور التي تشكلها تبهر المتلقين بطريقتها

(1) ابن سينا: الخطابة، ص 203.

(2) ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 260 - 261. أنظر أيضا ص 281 - 282.

المفاجئة في التأليف بين الظواهر المادية المتنافرة وكشف المعاني الجميلة التي لا يفطن إليها عادة كل الناس. وهذا ما لا تستطيع تحقيقه – بالقدرة الإبداعية والقوة الإمتاعية نفسها– الأساليب الأخرى للتغيير، ولعل هذا ما قصده ابن رشد بقوله: « إن الألفاظ المنجحة هي المغيرة – أعني الاستعارة– تغييرا يفعل الالتذاذ والتخييل»[1].

ويحيل ما يقوله ابن رشد هنا على أمر هام مؤداه أن الفلاسفة المسلمين كثيرا ما كانوا يقصدون بمفهوم التغيير مصطلح الاستعارة دون غيره من المصطلحات البلاغية الأخرى، والشاهد على ذلك قول ابن سينا: «والشعراء يجتنبون استعمال اللفظ الموضوع، ويحرصون على الاستعارة حرصا شديدا، حتى إذا وجدوا اسمين للشيء، أحدهما موضوع، والآخر فيه تغيير ما مالوا إلى المُغَيَّر»[2]. وقولـه أيضا: «أما التغييرات فأنجح ضروبها ما كان المستعار منه يعادل المستعار له ويحاكيه محاكاة تامة، ولا يكون فيه شيء يظهر مخالفته للمقصود، ومحاكاته من الجهة المقصودة»[3].

ويبدو أن مبرر عنايتهم الملحوظة بالاستعارة يعود إلى أنها تعتبر أكثر الأساليب البلاغية ملاءمة للخطاب الشعري وتحقيقا لوظيفته الجمالية وغايته التخييلية، فهي تقارب بين الظواهر المادية المتنافرة والمتباعدة، وتمحو الفواصل المادية والطبيعية التي تباعد بينها، فتدمجها ضمن علاقات إيحائية متفاعلة الأطراف ومتناسبة الأجزاء، وهذا ما لا يقوم به التشبيه الذي يبقي لكل موضوع استقلاله وتمايزه عن شبيهه.بيد أن جمالية الاستعارة لا تتحقق بمجرد الجمع بين المتباينين في الوجود وادعاء تشابههما وتماثلهما، فلا بد من وجود قرينة تسمح بنقل حكم المستعار منه إلى المستعار له،

(1) ابن رشد: تلخيص الخطابة، ص 292.

(2) ابن سينا: الخطابة، ص 217. أنظر أيضا ص 206.

(3) نفسه، ص 229.

وتمكن من إيضاح المعنى المقصود محاكاته وتخييله، وهذا ما يقصده ابن سينا بحديثه عن أنجح ضروب التغييرات في النص الأخير.

وقد كان الفلاسفة المسلمون يؤكدون كثيرا أهمية مراعاة علاقات التناسب بين طرفي الاستعارة باعتباره شرطا جماليا فعالا لبث اللذة الجمالية وتحقيق الإثارة التخييلية في النفس. وفي هذا الإطار يندرج قول ابن سينا: «جميع الاستعارات تؤخذ من أمور إما مشاركة في الاسم، أو مشاكلة في القوة، أي مغنية غناء الشيء في فعل أو انفعال، أو مشاكلة في الكيفية المحسوسة، مبصرة كانت أو غيرها. وللقول الانتقالي الاستعاري في تأثيره مراتب. فإنه إذا قال الغزل في صفة بنان الحبيب: إنها وردية، كانت أوقع من أن يقول: حمر، وخصوصا أن يقول: قرمزية. فإن قوله في الاستعارة للحمر «وردية»، قد يخيل معها من لطافة الورد وعرفه ما لا يخيله قوله«حمر»مطلقا. فإن قوله «حمر» مطلقا لا يطور بجنبه المدح والاستحسان. وذكر القرمز يتعدى إلى تخييل الدودة المستقذرة»[1].

يتحقق التناسب في التصوير الاستعاري بتشاكل طرفي الاستعارة في الجنس والنوع، وتشاركهما في الصفة الحسية والحركة الطبيعية، ويعد بذلك وسيلة جمالية فعالة لتحريك خيالات المتلقي، وحمله على الانسياق لمقتضى الصور الشعرية والاقتناع بالأحكام الجمالية التي تتضمنها.

يستخلص مما سبق أن «التغيير» خاصية جمالية تسم اللغة الشعرية وتميزها عن غيرها من الخطابات اللغوية الأخرى. وإذا كان هذا المفهوم يعني عند الفلاسفة المسلمين مختلف الأنواع البلاغية التي تبتكر صورا فنية جديدة ومعاني إيحائية بديعة، وتنطوي على طاقة تخييلية قوية، فإنه ليس في النهاية سوى صياغة جمالية أخرى لمفهوم المحاكاة الأرسطي بما يتناسب

(1) ابن سينا: الخطابة، ص 208.

مع تصور العرب لبلاغة الخطاب الشعري، «ولا شك أن أرسطو هو نفسه الذي سهل هذا الانتقال من المحاكاة إلى التغيير، حيث قرن بينهما في الوظيفة والأثر: اللذة»[1].

ويبدو التماثل بين التغيير والمحاكاة عند الفلاسفة المسلمين من ناحيتين: أولاهما أنهما يعتبران وسيلة فنية لتحقيق التخييل الشعري (أي المتعة الجمالية والإثارة النفسية)؛ وثانيتهما أنهما يعدان جنسا بلاغيا عاما تندرج ضمنه أساليب التشبيه والاستعارة والكناية والتمثيل والمجاز.

ويرى جابر عصفور أن ربط الفلاسفة المحاكاة بالأنواع البلاغية، واعتبارهم لها وسائل يتحقق بها فعل التخييل يعد من النتائج المباشرة التي ترتبت على اقتران المحاكاة بالتشبيه عند متى بن يونس[2]، ومن أهم الإنجازات النظرية التي انتهوا إليها، ويجب أن تحمل على اجتهاداتهم الخاصة[3].

ولا غرو أن هذا الإنجاز أغنى المقاربة الأسلوبية للنص الشعري، فلم يعد تحليل صوره الفنية يقتصر لديهم على النظر في مكوناتها اللفظية وعلاقاتها السياقية وعناصر المشابهة بين أطرافها ومواضيعها، بل أدمجوا هذه المستويات ضمن تصور جمالي أعمق وأشمل مؤداه أن تخييلية الخطاب الشعري تنتج عن تفاعل ما هو جمالي ونصي بما هو نفسي وخيالي؛ بمعنى أنه ما لم تدفع البنيات التركيبية والدلالية للغة الشعرية المتلقي، وتحمله على الاندماج في العالم الخيالي للقصيدة والانسياق لأحكامها الجمالية، فلن تكون لها أي قيمة أو أثر.

---

(1) د. محمد العمري: البلاغة العربية، ص 262.
(2) د. جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 149، ص 161.
(3) نفسه، ص 163 - 164.

وعلاوة على ذلك، ألـح الفلاسفة المسلمون على أن العملية التخييلية لا تتحقق بالصور الفنية والصياغات الغريبة والجميلة للخطاب الشعري وحدها، بل تتم أيضا بواسطة بنيته الإيقاعية ودرجة تناسبها مع بنياته الأسلوبية الأخرى[1].

2.4. التخييل والإيقاع (الوزن واللحن):

حظيت الإيقاعات الموسيقية بعناية خاصة لدى فلاسفة الإسلام، لما لها من قدرة على التعبير الجمالي عن أفكار الإنسان وانفعالاته، وعلى النفاذ إلى أعماق النفس والتأثير فيها، فالأنغام والإيقاعات الموسيقية هي أكثر الأشكال التعبيرية ملاءمة لغرائز الإنسان واقترابا من نفسه، وهي أيضا أكثر الوسائل الإيحائية إثارة للتخاييل والانفعالات. يقول الفارابي: «فصول النغم هي أعظم ما يحتاج إليه في الألحان، من قبل أنها قرينة الأقاويل في التخييل وفي إفادة الانفعالات، وقد يلحق بها أيضا لذة، وهذه وحدها متى قرنت بالنغم دون الأقاويل المفهمة للمعنى المقصود بلغ بكثير منها ما يبلغ بالأقاويل أنفسها، مثل ما يعهد في بعض اللحون المسموعة من بعض الآلات، وبهذه يتغير السامع من انفعال إلى انفعال»[2]، ويقول أيضا في السياق نفسه: «لما كان كثير من الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها (...) صارت الألحان الكاملة نافعة في إفادة الهيئات والأخلاق ونافعة في أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم، وليس إنما هي نافعة في هذه وحدها، لكن وفي البعثة على اقتناء سائر الخيرات النفسانية، مثل الحكمة والعلوم (...)»[3].

---

(1) يؤكد ابن رشد أن التخييل الشعري هو نتيجة تفاعل «التغيير» و«الوزن» وتناسبهما في النص الشعري. أنظر: تلخيص الخطابة، ص 260 - 264.

(2) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 1178 - 1179.

(3) نفسه، ص 1181.

تتحدد الخاصية النوعية للموسيقى في مضمونها الإيحائي وقدرتها التأثيرية، ويتحقق ذلك بالنقرات التي تحدثها الأنغام الخالصة والمجردة، أو المصاحبة بالتصويتات والأقاويل الملحنة. ولا يقتصر تأثير الأنغام والألحان على المستوى العاطفي للمتلقي، ولكنه يمس سلوكاته وأفعاله أيضا، لأن الموسيقى تستطيع أن تغير انفعالاته فتحولها إلى نقيضها، كما تستطيع أن تتملك نفسه فتدفعه إلى الإذعان لأنغامها والقيام بالفعل الذي تستهدفه. وقد حفل التراث الفلسفي بشواهد عجيبة على قدرتها الخارقة على التأثير في النفس[1].

ويرى الفلاسفة المسلمون أن الموسيقى أكثر تأثيرا في النفس مقارنة بسائر الفنون الأخرى؛ إذ «التأليف الموسيقي لذيذ جدا (...) لما يوجد فيه من النظام المتأدي إلى القوة المميزة،كأنها خاصية بها دون الحاسة، ولما يوجد فيه من محاكاة الشمائل، ولأن لتأليف الصوت خاصية ليس لسائر التأليفات، وذلك لأن النغمة الأولى من النغمتين المؤتلفتين مثلا، تهش إليها النفس، هشاشتها لكل جديد من المستحبات الواصلة إليها»[2].

وتعود القدرة الباهرة للأنغام الموسيقية على التأثير في النفس إلى عاملين رئيسين: أما الأول فهو أنها أكثر الفنون الجميلة موافقة للنفس

---

(1) من أبرز الحكايات التي تدل على التأثير الخارق للموسيقى في النفس تلك التي تروى عن **الفارابي** حيث حضر إحدى مجالس **سيف الدولة** (ت 356هـ)، فخَطَّأ كل من عزف لحنا « (...) فقال له سيف الدولة: وهل تحسن في هذه الصناعة شيئا؟ فقال: نعم، ثم أخرج من وسطه خريطة ففتحها وأخرج منها عيدانا وركبها، ثم لعب بها، فضحك منها كل من كان في المجلس، ثم فكها وركبها تركيبا آخر وضرب بها فبكى كل من في المجلس، ثم فكها وغير تركيبها وحركها فنام كل من في المجلس حتى البواب، فتركهم نياما وخرج». ابن خلكان: وفيات الأعيان، 5/ 155 - 156.

(2) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 1181.

الإنسانية وإشباعا لغريزتها الفطرية، فأنغامها وألحانها تولدت أساسا من أشكال التصويتات الإنسانية، واختلفت تبعا لاختلاف الشحنات العاطفية والحالات الشعورية التي يعبر عنها شكل التصويت وأسلوب محاكاته للانفعال النفسي، ولذلك فالموسيقى تقدر أن تُمَثِّلَ بأنغامها المتعددة والمختلفة الانفعالات والمشاعر النفسية، وأن تحدثها في نفس المتلقي.

أما العامل الثاني فهو أن أداة إدراك الموسيقى وتمثلها هي القوة المميزة، ويقصد بها الوهمية، فهي خاصة بها من دون سائر الحواس الباطنية الأخرى. والسبب في ذلك أن الإيقاعات والأنغام ذات طبيعة تجريدية، ولا يوجد بين مختلف قوى الإدراك الحيواني ما يقبل المعطيات التجريدية إلا الوهم. وقد سبق القول إن الوهم يسيطر على القوى الذهنية الأخرى ويوجه حركتها الإدراكية بالشكل الذي يحصل به الانفعال والتأثر، وهذا ما يفسر طريقة حدوث التأثر النفسي بالموسيقى؛ إذ إن النفس تنساق كلية إلى الألحان التي تسمعها، فتتابعها في تموجها وتغيرها وتوالي إيقاعاتها، وتلتذ بحدة القرعات والنقرات التي تحدثها الأنغام وتمثلها الأصوات في «خيال» المتلقي، فتنفعل بحسن نظمها وجمال تأليفها. يقول ابن سينا موضحا علاقة الموسيقى بالخيال الإنساني وطريقة تأثيرها فيه: «اعلم أن القانون المعتبر في أمر الألحان والإيقاعات:هو حسن موقعها من الاستشعار، وذلك الاستشعار يتبع كيفية تصورها في الخيال، وذلك يتبع كيفية اجتماعها فيه، فإن التأليف إنما يلذ من حيث هو تأليف إذا كان بين المؤلفات اجتماع، ومعلوم أنها لا اجتماع لها في الحس، وكيف ولا تحس نغمتان متتاليتان معا، بل إنما تضبط رسومها في الخيال فتجتمع، فأول ما يجب، أن يوجد لها الاجتماع

في الخيال، ثم بعد ذلك حسن الاجتماع في الخيال»[1].

وقد جعل الفلاسفة المسلمون من قيام الشعر على الوزن منطلقا نظريا لمقاربة جانبه الإيقاعي وبحث علاقته بالموسيقى، وللنظر في كيفية استثماره لطاقتها الإيحائية وقوتها التأثيرية حتى يتحقق «التخييل»على الوجه الأكمل والأفضل. وفي هذا الصدد عد الفارابي «الألحان بمنزلة القصيدة والشعر»[2]، لأن انتظام كلمات الشعر وائتلاف أجزائه التركيبية ومكوناته الصوتية (الأسباب والأوتاد والمصاريع) وتناغمها في بنية زمنية متعاقبة الحركة والسكون يماثل انتظام الألحان الموسيقية وتناسب الأصوات المرافقة لها من جهتي الحدة والثقل[3].كما ذهب إلى أن ابتداع الألحان ونشأتها، والاهتداء إلى التعبير بها نتجا عن الفطر الغريزية المركوزة في النفس منذ الطفولة، والتي تميل بالإنسان إلى البوح بمشاعره الوجدانية بأسلوب غنائي حالم، وتنزع به دائما إلى الراحة بعد كل عمل متعب، وفي ذلك يقول: « والتي أحدثت الألحان هي فطر ما غريزية للإنسان: منها الهيئة الشعرية التي هي غريزية للإنسان ومركوزة فيه من أول كونه، ومنها الفطرة الحيوانية التي يصوت بها عند حال حال من أحوالها اللذيذة أو المؤذية، ومنها محبة الإنسان الراحة بعقب التعب في أوقات الأعمال فلا يحس بها»[4].

وقد أنشأت الغريزة الشعرية للنفس الإنسانية الألحان وشكلتها لكي يحسن بها وقوع التمثيلات الفنية في الذهن ويسهل تحقق فعلها التأثيري،

(1) ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، ص 85.
(2) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 85.
(3) نفسه. أنظر د. جابر عصفور: نظرية الفن عند الفارابي، ضمن قراءة التراث النقدي، ص 224.
(4) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 70.

ولهذا فالشعر يوظف الترنمات والألحان والأنغام بالطريقة التي تحدث التخييل في أقاويله[1]، مما يعني أن توظيفه للإيقاعات الموسيقية مجرد وسيلة جمالية لتحقيق غايته التأثيرية، إلا أنها وسيلة فعالة وذات قيمة فنية كبيرة، لأن بدونها لا تكتمل ماهيته، فـ«المحاكاة بالقول تكمل إذا قرن بها اللحن والوزن»[2]، و«الشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن»[3]، و«إن فات الوزن نقص التخييل»[4].

وتتجلى القيمة الجمالية للإيقاع الشعري في أنه يدمج المتلقي في صميم التجربة الإبداعية ويربطه بسياقها التخييلي، وذلك بما يتضمن من قدرة على تحريك قوى النفس الخيالية: «وعمل اللحن في الشعر هو أنه يعد النفس لقبول خيال الشيء الذي يقصد تخييله، فكأن اللحن هو الذي يفيد النفس الاستعداد الذي به تقبل التشبيه والمحاكاة للشيء المقصود تشبيهه، وإنما يفيد النفس هذه الهيئة في نوع نوع من أنواع الشعر اللحن الملائم لذلك النوع من الشعر بنغماته وتأليفه»[5].

تستمد الإيقاعات الشعرية قيمتها الجمالية وقوتها التأثيرية من قدرتها على تهييء نفسية المتلقي للتفاعل الوجداني والخيالي مع الصور والعوالم الفنية التي يشكلها الشاعر، ويتحقق ذلك بواسطة التناسب الذي يحدث في صلب القصيدة بين جانبها العروضي ومكوناتها الصوتية والدلالية والتركيبية والإيحائية، لأن الشعر عمل تشكيلي أساسا، ولا يمكنه أن يبلغ درجة إبداعية راقية ومميزة إلا إذا كانت العلاقة بين غرضه الفني وكلماته

(1) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 71.
(2) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 208-209.
(3) نفسه، ص 214.
(4) ابن سينا: فن الشعر، ص 183.
(5) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 209.

وجمله وتراكيبه ووزنه العروضي متناسبة ومنتظمة ومتناغمة. ومن هنا أكد الفلاسفة المسلمون القيمة الجمالية لاختيار الأصوات الملائمة للمعنى الشعـري والمناسبة للإيقـاع العروضي، ونبهوا على فعاليتها الإيحائية والتخييلية: «كل صنف من أصناف الأقاويل لها أصوات خاصة إذا قرنت بها قامت مقام بعض أجزاء القول في تخييل ما يقصد تخيله بالقول، مثال ذلك: التضرع والحث، والسؤال، وما جانس ذلك، فإن كل واحد من هذه تقرن بحروفه أصوات مأخوذة بأحوال، فيفهم عن تلك الأصوات ما يفهم بالقول أو ببعض أجزائه (...) وهذه الأقاويل ليس إنما تقرن بها هذه الفصول من فصول الأصوات فقط،لكن تقترن بها أيضا وقوفات وسكنات وتوصيلات عند مقصود مقصود من المقصودات بالقول، فتكون تلك إما مخيلة وإما معينة على التخيل»[1].

وما يشير إليه الفارابي هنا يكتسي أهمية خاصة،لكونه يبرز أن عملية اختيار الأصوات الأكثر مناسبة للمضمون الشعري والأقوى تمثيلا للحالات النفسية والانفعالات العاطفية تنشد أساسا تأكيد المعنى الشعري وتمثيله في الذهن، وهذا ما عبر عنه بقوله في هذا النص السابق: « فيفهم عن تلك الأصوات ما يفهم بالقول أو ببعض أجزائه»؛ ذلك أن الأصوات باعتبارها مجموعة من الحركات والسكنات المتوالية في أزمنة النطق بها والمتباينة في درجتي الحدة والثقل تؤدي في ذاتها وظيفة إيحائية كبيرة، فتمثل للسامع الحالة النفسية المقصودة بالرغم من أنها «محض أصوات»، كما أنها تسهم بالأنغام الصادرة عنها والمرافقة لها في شد انتباهه إلى ما يقال، فتحرك خياله وتخلق لديه تجاوبا نفسيا وجماليا مع النص الشعري؛ لأن «للفظ سلطان عظيم، وهو أنه قد يبلغ به، إذا أحكمت صنعته، ما لا يبلغ بالمعنى، لما يتبعه

(1) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 1175 - 1176 وص 1071.

أو يقارنه من التخيل»[1].

وبذلك، فتناسب الأنغام والأصوات مع الانفعالات والأخلاق يفيد في تخيل المعاني في النفس وييسر قيامها بالوقفات السلوكية المستهدفة، ومما يؤكد ذلك الحادثة التي وقعت بين الحارث بن أبي شمر (ت 569م) ملك غسان والشاعر علقمة بن عبدة (ت598م)؛ يقول الفارابي: «(...) وكذلك من قصد التخييل ومعونة الأقاويل في التنغيم، لما رأى تزييد بعض الانفعالات وتنقيص بعضها يعين على التخيل وعلى الإصغاء إلى ما يقال، وكذلك النغم الملذة لما كانت إذا قرنت بالأقاويل أصغى لها السامع إصغاء أجود ودام على استماعها أكثر من غير ملال ولا ضجر، قرنها بالأقاويل فصار بها إلى مطلوبه، كما يحكى عن علقمة بن عبدة الشاعر حين صار إلى الحارث بن أبي شمر ملك غسان في حاجته، فلم يصغ لقوله حتى لحن شعره وغنى به بين يديه فقضى حينئذ حاجته»[2].

فطريقة تنغيم كلمات القول الشعري وتلحينها تشد انتباه المتلقي، وتهيء نفسه للتفاعل الوجداني معه وفقا لما يقتضيه محتواه الخيالي ويتطلبه من انفعالات، ولذلك لما ألقى علقمة بن عبدة قوله الشعري بين يدي ملك غسان مستعطفا إياه أن يطلق سراح خاله[3]، لم يحرك شعره في نفسه شيئا. لكنه حين لحنه وتغنى به استجاب بسرعة لطلبه، لأن اللذة الجمالية التي تضمنها شعره الملحن عطلت الحركة الذهنية لفكره ورويته، وأثارت في المقابل الانفعالات الغريزية والنـزوعية لقواه الخيالية، فنسي بذلك ملك غسان إساءة أسيره إليه وغضبه عليه، فتغيرت مواقفه السلبية منه بمشاعر الغبطة والسرور والثقة في الذات.

---

(1) ابن سينا: الخطابة، ص 220، 197.

(2) الفارابي: الموسيقى الكبير، ص 73، ص67.

(3) أنظر بخصوص هذه الحكاية المصدر نفسه، ص 73 (هـ) 3.

ولئن كان هذا الأمر يعني أن القيمة التخييلية للإيقاع الشعري تتأتى من كونه يخرج المتلقي من حالة شعورية إلى أخرى، ويغير مواقفه الانفعالية وفقا لغاية الموضوع الشعري، فإن ذلك لا يتحقق إلا باختيار الأوزان العروضية والألحان الموسيقية الأكثر مناسبة للغرض الشعري. يقول ابن سينا: «إن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك»[1]، ويقول ابن رشد في السياق نفسه: «من التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة، وربما كان الوزن مناسبا للمعنى غير مناسب للتخييل، وربما كان الأمر بالعكس، وربما كان غير مناسب لكليهما»[2].

فالحرص على التناسب بين الوزن العروضي والغرض الشعري يعتبر - إلى جانب اختيار الأصوات الأكثر ملاءمة للمعنى وتمثيلا له- شرطا رئيسا لإدخال المتلقي في صميم العملية الشعرية، ومعنى ذلك أن الشاعر غير مطالب بابتكار صور فنية جديدة وجميلة، والتعبير عنها ببنية تركيبية بديعة فحسب، بل عليه أيضا أن يصوغ ذلك في البنية الإيقاعية المناسبة له. وقد لاحظ الفلاسفة المسلمون أن العرب وغيرهم من الأمم الأخرى خلطوا أوزان أشعارهم بمواضيعها وأغراضها، وأن اليونان مثلوا الاستثناء الوحيد: «إن جل الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها ولم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزنا معلوما، إلا اليونانيون فقط:فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرها. فأما غيرهم من الأمم والطوائف

(1) ابن سينا: فن الشعر، ص 163.

(2) ابن رشد: تلخيص كتاب في الشعر، ص 232.

فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجي إما بكلها وإما بأكثرها؛ولم يضبطوا هذا الباب على ماضبطه اليونانيون»[1].

والواقع أن مسألة التناسب بين الإيقاع الموسيقي والموضوع الشعري تتصل أساسا بالتمثيل المسرحي، وتتضح فيه بصورة جلية من خلال مصاحبة الألحان لكلام الممثل وحركاته على خشبة المسرح، أو من خلال عزفها منفردة لتمثيل انفعال نفسي معين يحمل المتلقي على الانسياق لمقتضاه؛ أما في الشعر الغنائي فيتعذر إفراد أغراض شعرية معينة بأوزان مخصوصة.

ويلاحظ هنا أن جهل فلاسفة الإسلام بالأصول النظرية للشعرية الأرسطية أثمر فكرة هامة أغنت المقاربة الأسلوبية للنص الشعري، فلم يعد تحليل مستواه الإيقاعي يقتصر لديهم على النظر في بنيته العروضية، بل ربطوا ذلك بالغاية التخييلية للشعر ومميزاته الإيحائية، وأكدوا أن الوزن ليس مجرد تقطيع الأقاويل الشعرية إلى أعداد إيقاعية متساوية في أزمنة النطق بها، ولكنه بالأحرى عملية تشكيل لمعاني النص الشعري وتراكيبه اللغوية وصوره الفنية بأسلوب تنسجم به مع الانفعالات النفسية التي يثيرها الموضوع الشعري، وتتناسب مع إيقاعاته الموسيقية.

ولا شك أن ربط الفلاسفة بين المستوى الإيقاعي للنص الشعري ومستوياته الدلالية والتركيبية، واعتبارهم الوزن وسيلة من وسائل التخييل، يعد من أهم النتائج التي خلصوا إليها، والتي يجب أن تحمل على اجتهاداتهم الخاصة. صحيح أن للنقاد وعلماء القرون الهجرية الأولى إشارات متفرقة ومتعددة تصب في هذا الإطار، إلا أنها لم تقرر ولم توضح بالقدر اللازم –

---

(1) الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 152. أنظر كذلك ابن سينا: فن الشعر، ص 156.

كما هو الشأن بالنسبة إلى الفلاسفة – الصلة بين تخييلات المعاني والألفاظ والتراكيب من جهة، وبين تخييلات الأوزان من جهة أخرى. وقد مهدوا بصنيعهم هذا الطريق لبعض البلاغيين المتشبعين بالمنطق والمباحث الفلسفية النفسية لتأمل طبيعة الشعر العربي في ضوء الأحكام والتصورات العميقة التي انتهوا إليها، ولتعميق ملاحظاتهم وأبحاثهم بخصوص التخييل الشعري، وصوغ تصور نظري ومنهجي وتطبيقي شامل ومتكامل لهذا المفهوم، وهو ما من شأن البحث في أصول مفهوم التخييل وامتداداته في النقد والبلاغة العربيين أن يجليه...

خاتمة الفصل

مكن تتبع سياقات توظيف الفلاسفة المسلمين لمفهوم التخييل من تسجيل العديد من الخلاصات والنتائج، أبرزها:

أولا: يعد شرح فلاسفة الإسلام وتلخيصهم لكتاب الشعر قراءة محكومة بخلفيات حضارية ومرجعيات فكرية وجمالية مستمدة من صميم الثقافة العربية الإسلامية، وككل القراءات، انصبت عنايتهم على التصورات والأحكام التي تهمهم أكثر وتلائم تفكيرهم الجمالي في العملية الشعرية، ومن هنا يلاحظ أنهم أفرغوا المصطلح الجوهري في شعرية أرسطو من محتواه النظري الدقيق، وضمنوه تصورا نظريا وجماليا مستمدا من المباحث البلاغية العربية، فصارت عندهم المحاكاة وسيلة تصويرية لتحقيق التخييل، وجنسا بلاغيا عاما تندرج ضمنه أساليب التشبيه والاستعارة والمجاز وغيرها. وقد كان لصاحبي الترجمة العربية القديمة لكتابي: الخطابة والشعر أثر كبير في هذا التوجه، وذلك بربطهما المحاكاة بالتشبيه.

ثانيا: يدل إقحامهم لمصطلح التخييل في شروحهم لكتاب الشعر على وعيهم أن مفهوم المحاكاة الأرسطي لا يقارب مختلف الجوانب الإبداعية والجمالية التي تسم العملية الشعرية وتحدد مستويات تشكلها واشتغالها. ذلك أنه يقتصر على النظر في الجوهر التمثيلي للخطاب الشعري وخصائصه الدلالية والتركيبية واللغوية ثم طبيعة علاقته بالعالم المادي، ولا يربط العملية الشعرية بقوى الشاعر الخيالية التي تعتبر أداة خوضه لتجربته الإبداعية، كما أنه لا يبين طبيعة الإثارة التخييلية التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي؛ ولم يكن الفلاسفة المسلمون أول من وعى وجود هذه

«الثغرة» في مفهوم المحاكاة؛ فقد ظهرت الإرهاصات الأولى لهذا الوعي مع صاحبي الترجمتين العربيتين القديمتين لكتابي الخطابة والشعر، اللذين وظفا مفهوم التخييل وألمحا إلى قيمته الجمالية، كما لم يكن الفارابي أول من نحت كلمة تخييل واستعملها، فلقد سبقه إلى ذلك - حسب النصوص المتوافرة- إسحق بن حنين وقسطابن لوقاومتى بن يونس، ولكن خصوصية العمل الذي قام به الفارابي وابن سينا وابن رشد وأهميته النظرية والجمالية تكمن في أنهم أصلوا ذلك المفهوم ونقلوه من سياقه النفسي الذي استعمل فيه أول مرة، فخصصوه بالشعر ومجال الإبداع الفني، فلم تعد كلمة تخييل فضفاضة وتتنازعها دلالات عامة ومتباعدة، بل صارت أداة لتحليل شعرية الخطاب، ولقياس مداه الإبداعي وبيان خصائصه الفنية التي تتحقق بواسطتها تخييلية القصيدة.

ثالثا: يقوم مفهوم التخييل عند الفلاسفة المسلمين على ثلاثة أبعاد: بعد منطقي، وبعد سيكولوجي، وبعد بلاغي صرف؛ وقد تداخلت هذه الأبعاد في تعريفهم للتخييل وانعكست على توظيفاتهم المختلفة له، حيث اعتبروا أنه قياس احتيالي يستهدف التأثير في النفس والتحكم في انفعالاتها من خلال الأحكام والأفكار الوهمية التي يدعيها،كما اعتبروه أيضا عملية تشكيل جمالي للغة والمعطيات الإدراكية بواسطة الأساليب البلاغية والمحسنات البديعة.

رابعا: أدى تعدد معاني التخييل وتداخل أبعاده إلى وعي الفلاسفة بطابعه الحركي وجوهره الامتدادي، فأكد ابن سينا صعوبة الإحاطة بأساليبه الفنية ومحاصرة تشكلاته الجمالية.

خامسا: نبه الفلاسفة المسلمون غير مرة على أن التخييل هو الجوهر المميز للشعر، وأنه يسبق من ناحية القيمة الفنية والفاعلية الجمالية المكون

الإيقاعي، ولذلك اعتبروا الوزن مجرد وسيلة إيحائية لإيقاع التخييل وإثارة الانفعال.

وتكمن الأهمية النظرية لربطهم بين التخييل والشعر في أنه قد خلصهم من إسار قضية الصدق والكذب، التي كانت تقيّم جمالية الصـور الشعرية في ضوئها بمدى مراعاتها للمعطيات الحرفية للعالم المادي أو بخرقها لها، فلم يعد مهما – وفق ذلك التصور– أن يكون الشعر صادقا أو كاذبا، وإنما صار مطلوبا أن يكون مخيلا في المقام الأول. ولا يعدو هذا التصور أن يكون نتيجة واحدة من ضمن نتائج هامة خلص إليها الفلاسفة بفضل نظرتهم المنطقية للشعر. ومن النتائج الأخرى التي توصلوا إليها كذلك أنهم اعتبروا مختلف البنيات التركيبية والأسلوبية والإيقاعية للنص الشعري مجرد وسائل للتخييل، ومعنى ذلك أنهم نظروا إلى الشعر بوصفه عملية احتيالية ذات أساس سحري. وقد اتضح أن هذا التصور غريب عن شعرية أرسطو، ومستمد من التصورات البلاغية العربية الأولى لخصائص البيان ووظائفه الجمالية وآثاره النفسية.

سادسا: لم يكن «التخييل» المصطلح الوحيد الذي يحدد لدى الفلاسفة ماهية الشعر، إذ كانوا يعرفونه أيضا بالمحاكاة والتمثيل والتغيير والتشبيه. وأبرزت هذه الدراسة أن ليس في هذا الأمر أي اضطراب أو تناقض، وأنه يعود إلى زاوية مقاربتهم للعملية الشعرية، وينم عن خصوصية الشبكة الاصطلاحية التي ارتبط بها مفهوم التخييل،كما ينم أيضا عن تأثر فلاسفة الإسلام بالنصوص الفلسفية الأولى التي وردت بها تلك المصطلحات وببعض التصورات والأحكام النقدية والبلاغية التي كانت متداولة في عهدهم.

خاتمة الكتاب

سعت فصول هذا الكتاب ومباحثه إلى الحفر في النصوص المُبَكِّرة التي نقلت كتب الفلسفة اليونانية إلى العربية بحثا عن الطبقات الدلالية المترسبة في ذاكرة لفظة التخييل، وبغاية رصد آثارها وامتداداتها خلال مختلف لحظات اشتغاله في الخطاب الفلسفي العربي الإسلامي. وإذا كنا قد ختمنا كل فصل بخلاصات مركزة تجمل أبرز نتائجه، فإننا نكتفي هنا بأهمها:

أولا - بالرغم من حرص أفلاطون وأرسطو على مقاربة العملية الشعرية والإحاطة بمجمل مكوناتها ومؤثراتها، إلا أنهما لم يربطا بين حديثهما عن المحاكاة والإبداع الشعري من جهة، والخيال المبدع من جهة ثانية، فأغفلا بذلك تنواله من زاوية جمالية تتصل بالعملية الإبداعية، واقتصرا على تناوله في مباحثهما النفسية.

ثانيا - تعتبر النصوص الأولى التي ترجمت كتب أفلاطون وأرسطو في النفس والشعر والخطابة أول المصادر الفلسفية العربية التي ورد فيها مصطلح التخييل. فقد استعمله قسطا بن لوقا وإسحاق بن حنين ومتى بن يونس القنائي وغيرهم بمعنيين: نفسي يتعلق بسيكولوجية الإدراك؛ وفني يتصل بجمالية الأسلوب الشعري وآثاره في النفس. وإذا كنا قد أوضحنا أن الوعي بفاعلية التخييل وقيمتيه الجمالية والنفسية بدأ ينبثق في هذه اللحظة مع جهود هؤلاء، فإننا أبرزنا أيضا أن تشكله تميز بتداخله مع شبكة اصطلاحية ذات أساس بلاغي، من أبرزها التشبيه والتمثيل والتغيير. وهو الأمر الذي دل في نظرنا على تأثر عميق بالمباحث البلاغية الناشئة آنئذ.

ثالثا – لقيت المباحث النفسية اهتماما كبيرا لدى الفلاسفة المسلمين لكونها تمكن من فهم طبيعة النشاط الإدراكي للنفس، وتسهم في الوعي بالخصائص الذهنية والإبداعية لملكات الإبداع الشعري عامة، والقوى الخيالية خاصة.

رابعا – انطلق الفلاسفة المسلمون في توظيف مصطلح التخييل من تحديداته عند المترجمين الأوائل للفلسفة اليونانية، فاستخلصوا ملامحه الدلالية والوظيفية، وحرصوا على تأصيلة ونقله من سياقاته النفسية العامة وتخصيصه بالشعر. وإذا كان التخييل قد قام عندهم على ثلاثة أبعاد: بعد منطقي، وبعد سيكولوجي، وبعد بلاغي، فقد أكدوا جوهره الحركي أساسا، وأسهموا- من خلاله- في بلورة تصورات نظرية مكنت من تطور كثير من قضايا الخطاب النقدي والبلاغي ومصطلحاته عند العرب...

لائحة المصادر والمراجع

1- إخوان الصفا:

- رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، نشر: بطرس البستاني، دار الصادر، بيروت، د.ت.

2- الإدريسي (يوسف):

أ - الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، منشورات الملتقى، مراكش، ط1، 2005.

ب - مفهوم التخييل في التفكير البلاغي والنقدي عند العرب،رسالة دكتوراه، نوقشت بتاريخ 2002/ 12/ 25، مرقونة بخزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمراكش.

3-أرسطو طاليس:

أ - أثولوجيا، تر: عبد المسيح الحمصي، تصحيح: يعقوب بن إسحق الكندي، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن عبد الرحمن بدوي:أفلوطين عند العرب، وكالة المطبوعات، الكويت، ط3، 1977.

ب - الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تح:عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت 1979.

ج - فن الخطابة، تر: د. عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

د - فن الشعر، تر وتع: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.

هـ- فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر وتح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.

و- في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس من السرياني إلى العربي، تح وتر: د. شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط1967،1.

ز- في السياسة، تر: الأب أوغسطينس برباره البولسي، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، بيروت، ط2، 1970.

ح- في النفس، تر: إسحق بن حنين، تح:عبد الرحمن بدوي،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1954.

ط- كتاب النفس، تر: إسحق بن حنين، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، ضمن ابن رشد: تلخيص كتاب النفس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1950.

4- إسماعيل (د. عز الدين):

- الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3، 1974.

5- ابن أبي أصيبعة (أبو العباس محمد):

- عيون الأنباء في طبقات الأطباء، دار الثقافة، بيروت، ط 2، د.ت.

6- أفلاطـون:

أ- بروتاجوراس،محاورة لأفلاطون، تر:محمد كمال الدين علي يوسف، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967.

ب- جمهورية أفلاطون، تر: حنا خباز، دار القلم، بيروت، ط2، 1980.

ج- الجمهورية، تر: فؤاد زكريا، راجعها على الأصل اليوناني: د.

محمد سليم سالم، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1968.

د - دفاع سقراط، ضمن محاورات أفلاطون،عربها عن الإنجليزية: زكي نجيب محمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1966.

هـ - فايدروس أو عن الجمال، تر: أميرة حلمي مطر، دار المعارف، مصر، ط1، د.ت.

و - فيدون، ضمن محاورات أفلاطون،عربها عن الإنجليزية: زكي نجيب محمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1966.

ز - المأدبة، فلسفة الحب، تر: د. وليم الميري.

7- بدوي (د. عبد الرحمن):

- أفلوطين عند العرب، وكالة المطبوعات، الكويت، ط3، 1977.

8- التوحيدي (أبو حيان):

أ - الإمتاع والمؤانسة، تح:أحمد أمين وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الجزء الأول 1939، الجزء الثاني 1942.

ب - المقابسات، تح وشر: حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، مصر، ط1، 1929.

9- ثعلب (أبو العباس أحمد):

- قواعد الشعر،تح:محمد عبد المنعم خفاجي،مطبعة المصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1948.

10- ابن جعفر (أبو جعفر قدامة):

- نقد الشعر، تح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، د.ت.

11- د. الجوزو (مصطفى):

- نظريات الشعر عند العرب(الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت، ط1، 1981.

12- جيدة (د. عبد الحميد):

- التخييل والمحاكاة في التراث الفلسفي والبلاغي،دار الشمال للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1984.

13- الحموي (ياقوت):

- معجم الأدباء، دار الفكر، ط3، 1980.

14- الخطيب (د. صفوت عبد الله):

- نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، د.ت.

15- ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين):

- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

16 - ارحيلة (د. عباس):

- الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة: رسائل وأطروحات رقم 40، ط1، 1999.

17- ابن رشد (أبو الوليد):

أ- تلخيص الخطابة، تح:عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، د.ت.

ب - تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.

ج - تلخيص كتاب العبارة،تح:محمود قاسم وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهـرة 1891.

د - تلخيص كتاب النفس، تح: د.أحمد فؤاد الأهواني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 0591.

هـ - الحاس والمحسوس،ضمن أرسطو طاليس:في النفس، تح: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 4591.

و - فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال،دراسة وتحقيق: د. محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1981،2.

18- الروبي (د. ألفت كمال عبد العزيز):

- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.

19- سعيد (إدوارد):

- «عندما تسافر النظرية»، مجلة بيت الحكمة، المغرب، العدد الثاني، السنة الأولى، يوليوز 1986، من ص 139 إلى ص 165.

20- ابن الرومي (أبو الحسن علي):

- ديوان ابن الرومي، تح:د. حسين نصار، الهيئة العامة المصرية للكتاب، د.ت.

21- سلوم (د. تامر):

- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 1983.

22- ابن سينا (أبو علي):

أ - أحوال النفس،رسالة في النفس وبقائها ومعادها، تح:د.أحمد فؤاد

الأهواني،دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1952.
ب - الإشارات والتنبيهات، تح: سليمان دنيا، دار إحياء الكتب العربية، 1948.
ج - البرهان، تق وتح: عبد الرحمن بدوي، سلسلة دراسات إسلامية، رقم 18، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1966.
د - التعليقات، تح: د. عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1973.
هـ- جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفاء، تح: زكريا يوسف، تصدير ومراجعة: أحمد فؤاد الأهواني ومحمد أحمد الحقني، نشر وزارة التربية والتعليم، المطبعة الأميرية، القاهرة 1956.
و - الخطابة من كتاب الشفاء، تح: د. محمد سالم، تصدير ومراجعة: د. إبراهيم مذكور، نشر وزارة المعارف العمومية، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة 1954.
ز - رسالة في القوى الإنسانية وإدراكاتها،ضمن أحوال النفس، تح: د.أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1952.
ح - العبارة من كتاب الشفاء، تح: محمود الخضري، تصدير ومراجعة: د. إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1970.
ط - عيون الحكمة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، ط2، 1970.
ي - فن الشعر من كتاب الشفاء، تح:عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.
ك - القياس من كتاب الشفاء،تح: سعيد زايد، مرا وتق: د. إبراهيم مذكور، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة 1964.

ل - مبحث عن القوى النفسانية ضمن أحوال النفس، رسالة في النفس وبقائها ومعادها، تح: د. أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1952.

م - المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تح: د. محمد سليم سالم، دار الكتب، الجمهورية العربية المتحدة، 1969.

ن - النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء، تح: د. جورج قنواتي وسعيد زايد، تصدير ومراجعة: د. إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1975.

23- عبد الباقي (محمد فؤاد):

- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الأندلس، د.ت.

24- عبد الرحمن (د. طه):

- فقه الفلسفة، 1- الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995.

25- العسقلاني (أحمد بن حجر):

- فتح الباري بشرح صحيح البخاري، محمد فؤاد عبد الباقي ومحيي الدين الخطيب، دار الفكر، المكتبة السلفية، الجزء العاشر، د.ت.

26- عصفور (د. جابر):

أ - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

ب - مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط3، 1983.

27- العمري (د. محمد):

- «الترجمة بالتلخيص والشرح (حول كتاب «فن الشعر» لأرسطو): استراتيجية القراءة العربية»، مقال ضمن: الترجمة والتأويل، منشورات كلية الآداب – الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 47، ط 1، سنة 1995، من ص 71 إلى ص 82.

28- ابن أبي عون (أبو إسحاق إبراهيم):

- التشبيهات، تصحيح: محمد عبد المعيد خان، مطبعة جامعة كامبردج، 1950.

29- عياد (د. محمد شكري):

- دراسة تأثير كتاب أرسطو في البلاغة العربية،ضمن كتاب أرسطو طاليس في الشعر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967.

30- الغازي (د. علال):

أ – «تطور مصطلح (التخييل) في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي»، ضمن مجلة كلية الآداب – فاس، العدد الرابع، سنة 1988، من ص 285 إلى ص 334.

ب – مناهج النقد الأدبي بالمغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الرباط، سلسلة: رسائل وأطروحات رقم 42، ط1، 1999.

31- الفارابي (أبو نصر محمد):

أ – آراء أهل المدينة الفاضلة، تح: د. ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط3، 1973.

ب – إحصاء العلوم، تح: د. عثمان أمين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1968.

ج - تحصيل السعادة، تح: د. جعفر آل ياسين، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.

د - الجمع بين رأيي الحكيمين، تح: د. ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط3، 1986.

هـ - السياسة المدنية الملقب بمبادئ الموجودات، تح: د. فوزي متري نجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط1، 1964.

و - شرح أرسطو طاليس في العبارة، نشر وتقديم: ولهام كوتش اليسوعي وستانلي مارو اليسوعي، دار المشرق، بيروت، ط2، 1971.

ز - العبارة، كتاب في المنطق، تح: د. محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطبعة دار الكتب، القاهرة 1976.

ح - فصوص الحكم، ضمن المجموع، نشر: محمد أمين الخانجي، مطبعة السعادة، ط1، 1970.

ط - فصول منتزعة، تح: د. فوزي متري نجار، دار المشرق، بيروت 1971.

ك - فلسفة أرسطو طاليس وأجزاء فلسفته ومراتب أجزائها والموضع الذي منه ابتدأ وإليه انتهى، تح: د. محسن مهدي، دار مجلة شعر، بيروت 1961.

ل - كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت 1969.

م - كتاب الشعر، تح: محسن مهدي، مجلة شعر، بيروت، العدد 12، 1959.

ن - كتاب الملة، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت - لبنان 1962.

س - كتاب الموسيقى الكبير، تح وشر: غطاس عبد الملك خشبة،

مراجعة وتصدير، د. محمود أحمد الحنفي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967.

ع –مقالة في قوانين صناعة الشعراء، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.

32– فلوطرخس:

– الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة، تر: قسطا بن لوقا، تح: عبد الرحمن بدوي، ضمن أرسطو طاليس: في النفس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1954.

33– القرطاجني (أبو الحسن حازم):

– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 3، 1986.

34– قصبجي (د. عصام):

– نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، دراسة تطبيقية في شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي، دار القلم العربي للطباعة، والنشر، ط1، 1980.

35– القلماوي (د. سهير):

– فن الأدب، (1) المحاكاة، دار الثقافة، القاهرة، ط2، د.ت.

36– الكندي (يعقوب بن إسحق):

– رسائل الكندي الفلسفية،تح: محمد عبد الهادي أبي ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة 1950.

37– قسطا بن لوقا:

– الفرق بين الروح والنفس وقوى النفس وماهية النفس، نشر: حلمي ضيا أولكن، ضمن رسائل ابن سينا – 2، مطبعة إبراهيم خروز،

إستامبول 1953.
38- المبرد (أبو العباس محمد):
- الكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، د.ت.
39- المصباحي (محمد):
- صراع الخيال والعقل في الحضارة العربية الإسلامية، مقال ضمن: الخيال ودوره في تقدم المعرفة العلمية، منشورات كلية الآداب، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 90، ط1، 2000، من ص 23 إلى ص 42.
40- مصلوح (د. سعد):
- حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980.
41- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين):
- لسان العرب المحيط، دار الجيل، بيروت 1988.
42- ابن النديم (أبو يعقوب إسحق):
- الفهرست، تح: رضا تجدد ابن علي، طهران، د.ت.
43- نصر (د. عاطف جوده):
- الخيال مفهوماته ووظائفه،سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.
44- اليوسفي (د. محمد لطفي):
- الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، 1992.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

1- ARISTOTE: La poétique, texte, traduction, notes par: Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, col: Poétique, éd Seuil, 1980.

2- Jaques BOULOGNE: Le statut de l'image dans les systèmes de pensée grecs, in Joël THOMAS et autres: Introduction aux méthodologies de l'IMAGINAIRE, de p. 39 à 48.

3- E. AUERBACH: Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, 1946, (trad. Fr, Gallimard, 1968).

4- PLATON: ION, in oeuvres completes.

5- G.GENETTE: Fiction et diction, éd Seuil, Paris, 1980.